

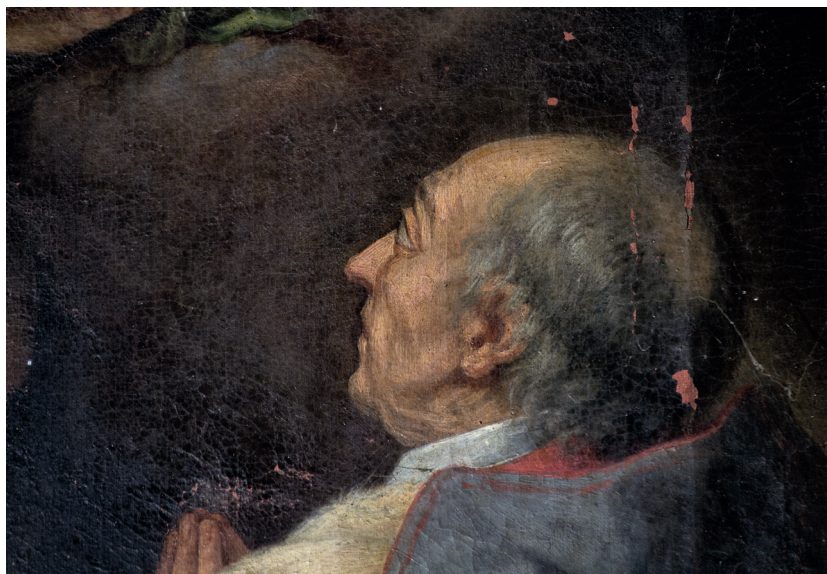


Memorie

Accademia Roveretana degli Agiati

Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò e la pittura in Trentino tra Sei e Settecento

a cura di
Dario De Cristofaro
e Alice Salavolti



Scripta edizioni



In copertina

Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Ritratto di Carlo Ferdinando Lodron*, particolare, 1727. Riccomassimo, chiesa di San Carlo Borromeo.

© 2022 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 436663
segreteria@agiati.it - www.agiati.it

© 2022 Scripta edizioni
Edizione e distribuzione
www.scriptanet.net
idea@scriptanet.net

ISBN: 979-12-80581-28-0

Tutti i diritti sono riservati

Memorie
della Accademia Roveretana degli Agiati
nuova serie, 9

Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò e la pittura in Trentino tra Sei e Settecento

Atti del Convegno
Rovereto, 4 giugno 2021

a cura di Dario De Cristofaro e Alice Salavolti

Scripta edizioni

L'attività dell'Accademia degli Agiati si svolge con il patrocinio di:



Comune di Rovereto



Prefazione

Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò (1682-1759) non è stato solo uno dei maggiori pittori lagarini della sua epoca, ma per molti versi impersona anche il tipico prototipo dell'uomo di cultura e d'arte della storia settecentesca di Rovereto. Quello che ha scritto Georg Kaspar Nagler nel 1835 su di lui si potrebbe estendere senza ambagi anche ad altre personalità cittadine quali Adamo Chiusole o Clementino Vannetti: "Se non avesse preferito la tranquillità della propria casa e, per mancanza di ambizione, gli angusti confini della sua terra natale al grande mondo, avrebbe lasciato una grande gloria postuma".

Il volume che ho l'onore di presentare raccoglie gli atti del convegno, organizzato dall'Accademia Roveretana degli Agiati, *Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò e la pittura in Trentino tra Sei e Settecento* che si è tenuto il 4 giugno 2021 in modalità webinar. Il progetto – ideato e realizzato da due giovani e brillanti storici dell'arte trentini, Dario De Cristofaro e Alice Salavolti – risale all'estate del 2018. Esso prevedeva l'organizzazione, oltretutto di un convegno, anche di una mostra, allestita nel Museo della Città di Rovereto per conto del Comune di Rovereto, della Fondazione Museo Civico di Rovereto, della Comunità della Vallagarina e degli stessi Agiati, la cui inaugurazione è avvenuta il 9 aprile 2022. L'Accademia è sempre stata interessata a valorizzare la figura del pittore roveretano, come dimostrano patentemente gli studi a lui dedicati: il volume *Notizie intorno al pittore Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò di Sacco* di Clementino Vannetti (1781), la monografia *Gasparantonio Baroni Cavalcabò. Pittore 1682-1759* di Bruno Passamani (1958) e il saggio *Una fonte inedita per il pittore Gaspare Antonio Baroni* di Camillo Boselli (1959). Il convegno, essendo la prosecuzione naturale di questo filone di ricerche, si è posto come obiettivo principale l'aggiornamento delle indagini storico-critiche relative all'artista originario di Sacco, confrontandole con alcuni aspetti poco noti o inediti della storia della città di Rovereto, della storia del collezionismo trentino e della vicenda di altri eminenti pittori contemporanei. Il presente volume di atti non vuole ovviamente pretendere

di essere il testo definitivo su Baroni Cavalcabò, ma ambisce a diventare un importante strumento riguardo gli ultimi studi sulla sua vita e sulla sua opera nel contesto dell'arte trentina e italiana del Settecento.

STEFANO FERRARI

Presidente dell'Accademia Roveretana degli Agiati

Introduzione

Apparentemente, chi si avvicina allo studio di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò (1682-1759) potrebbe pensare che ad oggi, 2022, ci sia poco da approfondire e da studiare. Egli è vissuto in un'epoca che ci ha lasciato molte tracce documentarie che ci permettono di ricostruire con relativa facilità i profili, talvolta anche psicologici, di antenati e concittadini. È stato omaggiato da una biografia scritta nel 1781, a poca distanza dalla sua dipartita. Infine, è stato nuovamente onorato, nel bicentenario dalla sua morte, da uno studio monografico edito da Bruno Passamani (1958). Ad oggi, potrebbe sembrare che di Baroni si sappia praticamente tutto e che nulla di importante possa scaturire da nuovi studi e approfondimenti.

La realtà dei fatti, però, è notevolmente diversa. Avvicinandosi concretamente allo studio del pittore, emergono alcune criticità di non poco conto. Non esiste un singolo documento da lui firmato o che ci riporti la sua grafia. Esiste solo un'opera firmata del pittore e non molte altre sono incatenate al suo nome da dati archivistici (pagamenti, inventari, descrizioni etc.). Non possiamo essere certi della bontà delle fonti usate da Clementino Vannetti nella stesura della prima biografia del pittore, dato che questa venne scritta e data alle stampe solo nel 1781 da parte di chi non poté conoscere l'artista ma lo poté evocare solo attraverso le parole di altri. Inoltre, le ricerche condotte negli ultimi trent'anni hanno visto notevoli variazioni al catalogo di opere che nel 1958 Passamani aveva ricostruito. Mancava, insomma, una riflessione scientifica moderna che potesse dare al pittore una dignità artistica e storica che ancora gli mancava.

Per questo motivo nell'agosto del 2018 è partito un progetto di studio, coordinato dal sottoscritto e dalla dott.ssa Alice Salavolti, dedicato al pittore e alle problematiche sopra esposte. Nonostante il progetto stesso abbia subito delle interruzioni e dei ritardi causa la pandemia da Covid-19, è stato possibile portare a termine il progetto in due fasi distinte. In *primis* tramite un convegno, di cui qui si presentano gli Atti, organizzato il 4 giugno 2021 dall'Accademia Roveretana degli Agiati. In secondo luogo, dedicando al pit-

tore la prima mostra monografica, tenutasi a Rovereto dal 9 aprile al 2 ottobre 2022 grazie alla disponibilità della Fondazione Museo Civico di Rovereto nelle figure del suo presidente, Giovanni Laezza, e della direttrice Alessandra Cattoi. La concretizzazione di questi due importanti momenti per la storia culturale e artistica della città si deve anche ad altre due figure, il Commissario della Comunità della Vallagarina Stefano Bisoffi e l'assessora alla Cultura, Creatività giovanile e Innovazione del Comune di Rovereto Micol Cossali, entrambi fondamentali per la buona riuscita del progetto, nonché al sindaco del Comune di Rovereto, Francesco Valduga.

Il convegno del giugno 2021 ha messo a confronto numerosi studiosi che si sono misurati su temi afferenti alla figura del pittore e del periodo storico in cui questi visse. La volontà era quella, infatti, di leggere la vita e le opere di Baroni attraverso una lente che coinvolgesse non solo le questioni più tradizionalmente storico artistiche ma anche approfondendo la storia della città e degli altri protagonisti che resero Rovereto la punta di diamante della regione Atesina nel corso del Settecento. Gli Atti si aprono con un intervento di Carlo Andrea Postinger dedicato alla città di Rovereto, inquadrata nel periodo in cui il pittore nacque, visse e operò. Segue un approfondimento sulla biografia di Baroni e sui riflessi della sua formazione: da una parte Alice Salavolti si concentra sulla formazione veneta presso Antonio Balestra, dall'altra Matteo Borchia getta uno sguardo sul breve periodo di apprendistato romano e sulle fonti di ispirazione che l'artista poté qui assorbire. Altri due interventi ricostruiscono porzioni della biografia del pittore finora poco studiate: da una parte Serena Bugna indaga le committenze che giunsero all'artista da Carlo Ferdinando Lodron, dedicandosi quindi al terzo decennio del Settecento e alle opere oggi conservate nelle chiese di Lodrone, Riccomassimo e Por, dall'altra Raffaella Colbacchini torna sui dipinti murali della volta della chiesa "madre" del pittore, ovvero San Giovanni Battista a Sacco (Rovereto). Volendo inquadrare l'artista anche attraverso i suoi comprimari e colleghi, segue un saggio di Roberto Pancheri in cui si approfondiscono gli studi su un importante artista del primo Settecento lagarino, ovvero Antonio Gresta di Ala. Seguono due interventi di Domizio Cattoi e del sottoscritto dedicati invece ad una figura ancora misteriosa, evocata solamente da Clementino Vannetti e su cui però le altre fonti tacciono: si tratta di un cugino del pittore, Giovanni Baroni Cavalcabò, di cui verrà indagato il presunto *corpus*. Chiudono il volume un saggio di Giuseppe Sava e quello finale di Giosuè Ceresato. Il primo è dedicato al collezionismo roveretano del secondo Settecento e in particolare all'interesse mostrato dalla famiglia Rosmini verso alcuni pittori di area laziale e marchigiana attivi a Rovereto nel XVIII secolo. Il secondo inve-

ce torna a concentrarsi sulle *Notizie* del 1781 scritte da Clementino Vannetti, in particolare indagando la forma, le funzioni e il significato dello scritto.

L'attività di ricerca finora condotta non avrebbe raggiunto tali esiti senza l'efficace attività di tutela condotta dalla Soprintendenza dei beni culturali della Provincia Autonoma di Trento: l'operato di quest'ultima ha permesso il restauro di molte opere dell'artista, tra cui il grande ciclo pittorico della chiesa di Sacco (di cui si parla nel presente volume). Le attività condotte dal suddetto ente hanno permesso inoltre di individuare sul territorio nuove tele di Gaspare Antonio Baroni, permettendo alla ricerca di poter operare degli importanti e notevoli passi avanti. Parimenti importante è stata l'attività di catalogazione condotta dal Museo Diocesano Tridentino per la Diocesi trentina, lavoro confluito nella piattaforma online *Beweb*: un lavoro certosino che ha permesso, grazie al sapiente occhio dei catalogatori – tra cui anche Giuseppe Sava e Domizio Cattoi, autori di due saggi in questo volume –, di poter estendere la conoscenza del pittore anche al di là dell'orizzonte lagarino. Noi curatori ringraziamo inoltre l'Accademia Roveretana degli Agiati e il suo presidente, Stefano Ferrari, che fin da subito ha creduto convintamente nel progetto scientifico e ci ha permesso di poter organizzare il convegno e i relativi atti che qui si presentano.

DARIO DE CRISTOFARO

Indice

- 5 Prefazione
- 7 Introduzione

SAGGI

- 15 CARLO ANDREA POSTINGER
Rovereto 1682-1759. Un panorama
- 43 ALICE SALAVOLTI
Nel solco della grazia. Echi di Antonio Balestra nella pittura di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò
- 63 MATTEO BORCHIA
L'influsso della pittura romana nell'arte di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò
- 75 SERENA BUGNA
Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò e la committenza artistica di Carlo Ferdinando Lodron in valle del Chiese (con postille su Nicolò Dorigati)
- 93 RAFFAELLA COLBACCHINI
Il cantiere pittorico della volta di San Giovanni Battista a Sacco
- 105 ROBERTO PANCHERI
Gli affreschi di Antonio Gresta nel palazzo Thun Menghin a Trento
- 117 DOMIZIO CATTOI
Una proposta per Giovanni Baroni: la pala del Carmine di Brentonico
- 125 DARIO DE CRISTOFARO
Giovanni Baroni Cavalcabò "battagliata". Prime considerazioni sul suo *corpus*

141	GIUSEPPE SAVA Testimonianze di pittura romana nelle collezioni roveretane del XVIII secolo: Trevisani, Maspani, Vicinelli
157	GIOSUÈ CERESATO Il letterato Vannetti e il pittore Baroni. Ancora una riflessione sulle <i>Notizie</i> del 1781
175	ALICE SALAVOLTI Conclusioni
177	Tavole di fine testo
193	Indice dei nomi
201	Indice dei luoghi
205	Referenze fotografiche

SAGGI

Carlo Andrea Postinger

Rovereto 1682-1759: un panorama

La vita di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò attraversa i decenni tesi fra il tramonto di un secolo – il XVII – spesso etichettato come oscurantista, retrivo, decadente e l'alba di un'epoca per definizione vivace, innovativa, luminosa, qual è il Settecento soprattutto, sotto diversi profili, a partire circa dalla sua metà. Per quanto riguarda Rovereto (e quindi anche Sacco, il borgo di nascita e dimora dell'artista, che vi faceva capo)¹ si tratta di un importante momento di evoluzione e crescita nei campi dell'economia, della società e della cultura: è in questo periodo che si allarga, da vari punti di vista, la distanza fra la relativamente chiusa Trento principesco-vescovile e la più laica e dinamica cittadina sul Leno. Strategico punto di passaggio e rinomato crocevia di traffici commerciali, quest'ultima esercita con profitto i suoi antichi privilegi fiscali e consolida la propria centralità, se non politica certamente economica e culturale, nella Val-lagarina. Frattanto il paesaggio urbano e la fisionomia sociale della comunità si trasformano profondamente e diventano sfondo di una crescente e molteplice attività artistica, letteraria e scientifica. È insomma una fase ricca di fermenti, tutto sommato ancora poco esplorata dagli studiosi (che hanno invece esaminato minuziosamente quella subito successiva, corrispondente alla cosiddetta "Età delle riforme" e al pieno Illuminismo). Essa manifesta già le premesse e le linee di sviluppo di fenomeni che in realtà caratterizzeranno poi la seconda metà del XVIII secolo, ma si mostra non ancora affrancata da perduranti retaggi secenteschi, anche i più deteriori. Ciò fa percepire, tra i lumi dei primi salotti culturali e le ombre degli ultimi processi alle streghe, un effetto di deciso chiaroscuro,

¹ Sulle vicende di Sacco in questo periodo, e sugli attriti di natura essenzialmente fiscale che opponevano quella comunità a Rovereto, si veda R. Albertini, E. Albertini, *Mille anni della storia di Sacco 800-1800*, vol. 2, Alcione Edizioni, Lavis 2008.

alquanto suggestivo e foriero si direbbe di interessanti osservazioni per chi volesse indagarlo. Nell'occasione in cui si vuole inserire la figura di Baroni nel contesto locale del suo tempo, ecco dunque che vale la pena cogliere l'opportunità per iniziare ad addentrarsi in questo particolare segmento della storia di Rovereto e tratteggiarne almeno una veduta d'insieme. Dovendo questa essere necessariamente sintetica e semplificata, per stare nei limiti dello spazio a disposizione, sembra pratico articolarla in due parti: la prima, essenzialmente compilativa, varrà da inquadramento orientativo generale e consisterà in una rapida sinossi di notizie sull'ambiente cittadino, altrimenti sparse nella bibliografia; nella seconda, più analitica, ci soffermeremo invece a ragionare su due interessanti e contraddittori aspetti della temperie roveretana dell'epoca: la realtà delle prime accademie scientifico-letterarie da una parte e la pratica della caccia alle streghe dall'altra. Per forza di cose ci si limiterà a rimandi bibliografici speditivi, mentre per quanto riguarda le fonti si privilegeranno in particolare due importanti testimonianze cronologicamente poste immediatamente a monte e a valle del periodo preso in esame: la ricca sezione roveretana (e l'unica superstita) della *Relatione del Tirolo* redatta da Michelangelo Mariani tra il 1668 e il 1672, e la *Breve descrizione della Pretura di Rovereto* compilata da Nicolò Cristani de Rallo nel 1766².

PARTE PRIMA: SCENARI

La struttura istituzionale

Quando Baroni nasce, Rovereto è ormai da più di centosettant'anni il capoluogo giudiziario, ma anche amministrativo e fiscale, di una Pretura che – per quanto ubicata in un territorio che gli autori secenteschi identificano spesso

² C. Antonelli, *Rovereto nella relazione inedita di Michel'Angelo Mariani – 1670/72*, «Civis: studi e testi», X, 30, dicembre 1986, pp. 173-191; N. Cristani de Rallo, *Breve descrizione della pretura di Rovereto (1766)*, a cura di A. Leonardi, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1988. Per la precisione la *Relatione del Tirolo* (oggi perduta) è menzionata come già compiuta in M. Mariani, *Il glorioso infante S. Simone historia panegirica*, Zanetti, Trento 1668, p. 1, ma la stesura definitiva delle pagine che essa dedicava a Rovereto – le sole sopravvissute, delle quali sarebbe auspicabile rinnovare edizione e studio critico – è sicuramente posteriore, in quanto precisamente databile tra l'ottobre 1670 (data della sosta dell'arcivescovo di Colonia in casa Pizzini, cui lo scritto accenna) e l'agosto 1672 (ultimo mese di servizio del pretore Carlo Spadazzi di Fusignano, qui ricordato come podestà in carica, del quale peraltro si conosce, ma andrebbe verificata, l'elezione nel 1670). Qui non c'è purtroppo spazio per entrare nel merito esaminando come si deve tutti i termini della questione, tanto interessante quanto sfuggente.



1. *Stemma di Rovereto* di foggia settecentesca, di rosso al rovere sradicato d'oro, Parcines, Archivio Goldegg. M. Mariani (1670 ca.) attribuisce all'arma civica il motto «Ingentes ramos magno cum robore quercy fondit» [sic].

col nome di “Trentino”³ – afferisce direttamente alla Contea principesca del Tirolo; geograficamente tale circoscrizione si trova incuneata tra il Principato

³ Si veda G. Osti, *Attraverso la regione trentino-tirolese nel Seicento. Con due appendici per il Quattrocento e il Cinquecento*, Accademia roveretana degli Agiati-Edizioni Osiride, Rovereto 2017, pp. 506 (1658), 637 (1677), 669 (1686), 676-677 (1687); l'espressione (già apparsa, ma raramente, nel XVI secolo) ricorre più volte anche in M. Mariani, *Trento con il sacro Concilio et altri notabili, aggiunte varie cose miscellanee uniuersali, descriptione historica libri tre*, Zanetti, Trento 1673. Sull'argomento: G. Pedrotti *Sull'uso della parola “Trentino” nei vecchi scrittori della nostra regione*, «Pro cultura» IV, 1913, 4-5, pp. 250-263 e M. Nequirito, *Territorio e identità in un'area di frontiera tra Otto e Novecento: il dibattito sul nome “Trentino”*, in *Tirol-Trentino: eine Begriffsgeschichte / semantica di un concetto*, «Geschichte und Region / Storia e regione», 9, 2000, 1-2, pp. 49-66; R. Stauber, *Il Trentino di Adamo Chiusele*, in *Adamo Chiusele (1729-1787). Un intellettuale lagarino del Settecento* (Memorie della Accademia roveretana degli Agiati, II, 2), Rovereto 1999, pp. 7-21.

vescovile di Trento e la Repubblica di Venezia. Il suo circondario – che comprende le comunità di Marco e Lizzana a sud, quella di Sacco a ovest, Noriglio, Trambileno, Terragnolo e Vallarsa a est, Volano a nord, e infine una parte degli abitati di Pomarolo, di Chiusole e di Pedersano sulla sponda destra dell'Adige – confina a oriente con la Serenissima, a meridione con la baronia Castelbarco dei Quattro Vicariati, a occidente con le giurisdizioni lodroniane di Castelforno, Castellano-Castelnuovo e Nomi, a settentrione con i feudi Trapp di Caldonazzo e di Beseno (all'interno di quest'ultimo il pretore di Rovereto esercita tuttavia la giurisdizione criminale su Castel Pietra e, fino al 1783, su Folgaria)⁴.

Il passaggio della Contea all'amministrazione imperiale, dopo l'estinzione della linea tirolese degli Asburgo nel 1665, e la politica centralizzatrice di Leopoldo I determinano effetti sensibili – tra la fine del Seicento e la metà del Settecento – sull'amministrazione roveretana. L'autorità sovrana è rappresentata da un capitano, che risiede nel castello ed è responsabile del presidio militare e della sicurezza della città. A lui spettano il comando del contingente di stanza nella rocca, la custodia delle mura e delle porte cittadine, la vigilanza sul porto d'armi in città. Nelle sue mani giura, all'entrata in carica, il pretore (detto anche podestà), che è invece al vertice delle istituzioni civiche ed amministra la giustizia civile e penale. Questi riceve un mandato biennale⁵, rinnovabile, e viene scelto dal *Landesfürst* fra tre candidati, necessariamente forestieri, presentati dalla comunità. Nonostante la netta distinzione di competenze tra i due uffici, non mancano attriti tra il capitano e il podestà, che si contendono il primato nella gerarchia istituzionale della Pretura. Questi crescono anzi col tempo: particolarmente vivaci e ben documentati sono quelli che, scatenati da questioni formali (ma nondimeno sostanziali) di priorità cerimoniale, opposero nel 1718 e fra il 1731 e il 1733 il conte Celestino Mayerle, comandante del castello, e i podestà al momento in carica, arrivando a interessare addirittura la corte di Innsbruck⁶.

⁴ Queste informazioni, e quelle che seguono, sono tratte essenzialmente da H. von Voltolini, *Le circoscrizioni giudiziarie del Trentino fino al 1803*, (Archivi del Trentino: fonti, strumenti di ricerca e studi, 3), a cura di E. Curzel, Provincia autonoma di Trento, Trento 1999, pp. 133-138; M. Nequirito, *L'assetto istituzionale roveretano nel Settecento*, in *Convegno Girolamo Tartarotti (1706-1761). Un intellettuale roveretano nella cultura europea del Settecento* (Rovereto, 12-13-14 ottobre 1995), Accademia degli Agiati, Rovereto 1997, pp. 319-346; F. Dörrer, *Il Trentino nelle carte storiche del Tirol-Atlas*, Institut für Geographie der Universität Innsbruck, Innsbruck – Provincia Autonoma di Trento, Trento 2001, carte 4-5. Cfr. le testimonianze dirette sei-settecentesche in Antonelli 1986, p. 180 e Cristani de Rallo 1988, pp. 39-40.

⁵ Antonelli 1986, p. 180; triennale secondo Cristani de Rallo 1988, p. 39.

⁶ Una sintesi della vicenda in L. De Venuto, *I Betta di Brentonico-Rovereto. Storia di una famiglia della Valle Lagarina attraverso tre secoli (XVII-XIX)*, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto

Il governo civico è gestito in concreto da quattro provveditori, designati annualmente da un organo ristretto, detto Consiglio minore o dei Trentuno, a sua volta eletto ogni anno dal Consiglio maggiore o generale (cioè dall'assemblea dei capifamiglia roveretani) e composto da ventisette membri di quest'ultima assise affiancati dai quattro provveditori che hanno concluso il mandato precedente. Il quadro normativo di riferimento è fornito dagli Statuti civici, promulgati nel 1610 come aggiornamento del testo statutario risalente al 1570 e contenenti sia il codice civile sia quello penale; stampati per la prima volta nel 1617, essi saranno pubblicati nuovamente nel 1737 e rimarranno in vigore ancora a lungo⁷. Alla metà del XVIII secolo il riconoscimento dell'ascesa al trono di Maria Teresa e la stabilizzazione degli equilibri geopolitici tra le potenze europee, conseguenti alla fine della Guerra di successione austriaca (1740-1748), creano peraltro le condizioni per l'avvio di una fase nuova nell'assetto dell'Impero, con esiti significativi anche a livello locale. Nel 1750 si apre il secondo Congresso di Rovereto, volto a risolvere le questioni confinarie vertenti tra la Repubblica di Venezia e gli Asburgo d'Austria attraverso i lavori di un'apposita commissione austro-veneta operante in città fino al 1753⁸. I suoi membri si riuniscono, va notato, in casa Saibante in via della Terra, dove proprio nel 1750 nasce l'Accademia degli Agiati, alla quale in effetti tutti loro saranno poi iscritti⁹. All'attività di questa Commissione ai Confini segue un'importante riforma amministrativa, espressione della politica centralistica portata avanti dalla sovrana, con l'istituzione a Innsbruck nel 1754 di un governo provinciale (*Landesregierung*) per tutto il Tirolo. Il relativo territorio viene diviso in sei Circoli (*Kreise*), ciascuno retto da un Capitano (*Kreishauptmann*). Tra questi c'è il Circolo ai

2018, pp. 190-192 (cfr. anche R. Zotti, *Storia della Valle Lagarina*. II, Monauni, Trento 1863, pp. 277-279). Da notare che nella circostanza il Mayerle accusava i roveretani di infedeltà alla corona richiamando polemicamente l'assassinio, avvenuto in città nel 1703, di Pietro Marotta da Capua, ufficiale di un reparto dell'esercito imperiale. Su tale noto episodio mi limito a segnalare la versione dei fatti data in S. Piffer, *Le "Memorie de successi vechii" di Antonio Gottardi. Diario di un secolo di vita roveretana scritto da un mercante di seta (1653-1748)*; «Il Comunale», XVII, 33, giugno 2001, pp. 74-85.

⁷ Si veda *Statuti di Rovereto del 1570 e del 1610 con la ristampa anastatica dell'edizione del 1617*, a cura di S. Groff, Il cardo, Venezia 1995.

⁸ Questo "Congresso di Rovereto" è indicato come secondo in quanto successivo ad un precedente, svoltosi nel 1605. Notizie su questa vicenda in De Venuto 2018, pp. 111-141 (cfr. anche Zotti 1863, pp. 289-290). La Commissione ai Confini concluse i propri lavori a Mantova nel 1756.

⁹ J. von Spergs nel 1751, J.I. von Hormayr nel 1752, C.P. von Wolkenstein nel 1753 e A.C. Ceschì nel 1754. Sulla partecipazione dello Spergs all'avvio dell'Accademia si veda A. Spada, *Scambi culturali tra Italia e Austria a metà del '700. Le Accademie di Salisburgo, Innsbruck e Rovereto*, in *La cultura tedesca in Italia 1750-1850*, a cura di A. Destro e P. M. Filippi, Pàtron, Bologna 1995, pp. 208-216.



2. Giacomo Cantelli da Vignola, *Il Tirolo con li Vescouati di Trento, e Brixen e la Città Imperiale di Costanza*, Giangiacomo Rossi, Roma 1696 (particolare).

Confini d'Italia, con sede a Rovereto e competenza sulle giurisdizioni tirolese in Trentino (eccetto quelle di Lavis, Mezzocorona, Cembra e Castello di Fiemme, che erano iscritte nel Quarto all'Adige e Isarco, e la contea Lodron, che non apparteneva ad alcun Circolo): la città estende quindi ora la sua area di influenza, ma inizia a perdere gli spazi di relativa autonomia di cui aveva goduto fino a questo momento. Tutto ciò ha naturalmente a che fare anche con il definirsi di una nuova e più moderna nozione di confine, sulla base della quale iniziano contestualmente a profilarsi inedite questioni di appartenenza, come quella introdotta all'Accademia degli Agiati nel 1752 da Francesco Giuseppe Frisinghelli con la dimostrazione *Che questo nostro Paese di Roveredo è parte della vera Italia*¹⁰.

La situazione economica

La posizione di confine ha in realtà avvantaggiato fin qui Rovereto, che infatti anche per questo si è affermata quale vivace snodo mercantile ed è diventata un centro manifatturiero fiorente: come sottolinea Michelangelo Mariani «tiene questa città un vantaggio notevole di sito sì per il passo che fa d'Itaglia, e Germania, come per esser frontiera. Quindi nelle cose favorevoli concorre a goder indifferentemente d'ambi le parti»¹¹. Non di meno poi essa si giova dei benefici e delle esenzioni sui dazi risalenti al diploma rilasciato da Massimiliano I alla comunità nel 1510, tali che «Rouere [...] viue con gran privilegij à foggia quasi di mezza libertà»¹² (franchigie e immunità saranno ridotte, frenando l'economia cittadina e suscitando ovviamente scontento, dalle riforme teresiane e giuseppine della seconda metà del XVIII secolo)¹³.

¹⁰ Una biografia del Frisinghelli e il testo della dissertazione si trovano in A. Rigotti, *Francesco Giuseppe Frisinghelli d'Isera. Prete letterato e poeta (1690-1758)*, «Studi trentini di scienze storiche», LIII, 1974, 2, pp. 127-145; su Frisinghelli si veda anche G.P. Romagnani, *Sotto la bandiera dell'istoria. Eruditi e uomini di lettere nell'Italia del Settecento: Maffei, Muratori, Tartarotti, Cierre, Sommacampagna* 1999. In seguito ovviamente l'irredentismo trentino avrebbe trovato qui un autorevole precedente delle proprie rivendicazioni, anteriore perfino al celebre «Italiani noi siamo, non Tirolesi» di Clementino Vannetti (1790).

¹¹ Antonelli 1986, pp. 180-181; cfr. Cristani de Rallo 1988, p. 41.

¹² Osti 2017, p. 288.

¹³ Come ricorda anche Albertini 2008, accennando tra le pp. 589-594 all'inasprimento dei dazi e in particolare all'introduzione (nel 1764 e 1776) del «dazio di consumo» che danneggiò non poco il commercio locale, di quest'ultima tassa si occupò C. Baroni Cavalcabò all'interno della sua *Idea della storia e delle consuetudini antiche della Valle Lagarina ed in particolare del roveretano*, Rovereto 1777 trattando alle pp. 1-59 *Dell'esenzione dal dazio di consumo che pretende la città, e*

Negli ultimi decenni del Seicento, dunque, «l'essere principale di Rovereto consiste nel Traffico, è mercatura potendosi dire, che questa Città (toltone Bolgiano rispetto alle fiere) sia la più mercantile del Tirolo. La seta vi fiorisce, e vi si fabrica notabilmente, calcolandosi, che in tutto il Roveretano distretto se ne faccia vicino a cento milla libbre in ciascun anno». Il volume d'affari dell'industria serica è ingente e altrettanto la sua redditività: «si fa conto, che in tutti li negotii di seta in Rovereto solo il danaro delle maestranze renda 400 e più fiorini al giorno»¹⁴; comprensibilmente l'amministrazione civica cerca di governare e proteggere il comparto¹⁵. Tuttavia la concorrenza nel mercato dei prodotti finiti si fa a un certo punto talmente forte da costringere gli opifici roveretani ad abbandonare, a cavallo del secolo, la fabbricazione di tessuti puntando invece su quella dei filati. Questa industria prospererà e si diffonderà al punto da far dire nel 1733 a Girolamo Tartarotti, con iperbole retorica, che la città è «solamente abbondante di seta, bozzoli e bigatti»¹⁶. In realtà a quella della seta si affiancano anche altre attività industriali, soprattutto nei settori della carta (nel 1689 viene aperta la cartiera Giovanni ai Ronchi di Lizzana, nel 1724 la cartiera Fedrigoni presso San Colombano), in quello tradizionale della pelle (circa nel 1725 prende avvio la conceria di Antonio Gaspare Tambosi), e in altri minori come le maioliche (nel 1692 era nata la fabbrica di Francesco Finali in Santa Maria), il tabacco e i salumi¹⁷.

Particolare importante: sta ormai avvenendo un decisivo passaggio di testimone nel settore serico, nel quale dalla fine del Cinquecento avevano avuto un ruolo assolutamente centrale i *Verleger* norimberghesi, mercanti-imprenditori

pretura di Roveredo. In proposito si veda Romagnani 1999.

¹⁴ Antonelli 1986, p. 179 (cfr. Cristani de Rallo 1988, pp. 51-58). È interessante il confronto con quanto scrive Mariani 1673, p. 16 a proposito di Trento, dove «fiorisce [...] il traffico mercantile meno assai, di quello richiederebbe una Città di sì gran Passo, e qualità di Posto; tanto più che hà la navigatione del Fiume Adice, e gode franchiggia di commercio con altre conseguenze di cose favorabili; che tal'è l'avantaggio delle Città di Confine».

¹⁵ Per esempio introducendo nel 1692 il prezzo di riferimento dei bozzoli (R. Ghiringhelli, *La lavorazione della seta nel roveretana nell'età della restaurazione. Vicende ed aspetti*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», 1984, VI, 24, A, pp. 189-239, vedi p. 194; cfr. Zotti 1863, pp. 210-212, 284), soccorrendo i setaioli durante la crisi di fine Seicento (G. Andreis, *Origine e progressi del commercio di Rovereto*, «Messaggiere tirolese», 60, 65, 67, 68, luglio-agosto 1839; in particolare il n. 65 del 13 agosto) e contrastando la costituzione di monopoli (un episodio del 1680 in C.A. Postinger, *La parabola roveretana di una famiglia norimberghese*, in *Palazzo Sichart a Rovereto. Da casa di commercio a Museo della Città*, a cura di C.A. Postinger, Edizioni Osiride, Rovereto 2021, pp. 10-11).

¹⁶ M. Allegri, *La scrittura letteraria in Trentino. Dall'Umanesimo al Novecento*, Edizioni Osiride, Rovereto 2014, p. 57.

¹⁷ Andreis 1839; Cristani de Rallo 1988, pp. 70-71; R. Antolini, *La famiglia Pizzini e piazza del Grano. La nascita della Rovereto moderna*, «Questotrentino», 6, giugno 2014, pp. 32-34.

che di norma (con la singolare eccezione della famiglia Sichart) non si erano radicati in città, operando invece tramite propri rappresentanti o agenti locali. Ma nel Settecento costoro vengono progressivamente meno, e il loro posto viene preso – con evidenti conseguenze di natura economica e sociale – da imprenditori del luogo, che sostituiscono gli investimenti stranieri con capitali propri¹⁸.

L'assetto urbano

Rovereto «è Città picciola, ma grandemente popolata con assai belle Fabbriche, e Contrade» nota Michelangelo Mariani intorno al 1670, mostrandosi colpito dalla singolare densità demografica del capoluogo lagarino. In effetti, a partire almeno dal XVI secolo, l'aumento della popolazione roveretana era andato di pari passo con la crescita economica e sarebbe proseguito pressoché inarrestabile per tutto il periodo qui considerato, nell'arco del quale si può stimare circa un raddoppio dei residenti. Perfino il contraccolpo della peste del 1630, che nel giro di un anno aveva ridotto la comunità da 2.444 a 1.555 persone, era stato rapidamente riassorbito: già nel 1635 il vescovo Madruzzo poteva addirittura scrivere che «Roverè [...] da pochi anni in qua è più che raddoppiato di ricchezze di edifizii, e di persone a tal, che a' passeggeri pare che sia fabbricato di novo [...] Fa buon numero di anime a migliaia, che così di subito non saprei il numero»¹⁹. Pur al netto di un'evidente esagerazione, legata al contesto (il vescovo cercava di ottenere la collocazione in città di una comunità francescana; in realtà una fonte del 1648 parla di circa un migliaio di abitanti)²⁰, questa testimonianza resta suggestiva e rende l'idea di una ripresa visibilmente celere, in grado di impressionare i contemporanei. Certo è che nel 1700 la città contava 2.475 abitanti, essendo dunque ritornata ai livelli pre-epidemici; diventati poco più del doppio (5.136) nel 1766, sarebbero poi ulteriormente aumentati arrivando a 5.480 nel 1782²¹. Di certo l'immigra-

¹⁸ Basti qui citare Cristani de Rallo 1988, pp. 41-42 e C. Lorandini, *Mercanti tedeschi a Rovereto tra Sei e Settecento*, in *Arrivi. Persone, gruppi, popolazioni verso il territorio trentino (preistoria-XX secolo)* (Monografie. Nuova serie, 14), a cura di M. Bonazza e I. Franceschini, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche APS, Trento 2021, pp. 243-250.

¹⁹ Zotti 1863, p. 164-167.

²⁰ Osti 2017, p. 371 («es Roveredo Lugar de novecientos à mil vezinos»).

²¹ Nello stesso periodo la popolazione della Pretura passò da 7.270 a 15.002 abitanti. Sarebbe utile raccogliere ordinatamente i vari dati reperibili sulla demografia roveretana del XVII-XVIII secolo. Per ragioni di spazio è impossibile farlo qui, come pure citare le diverse fonti consultate (talvolta peraltro contraddittorie o incoerenti), per cui si rimanda solo a Andreis 1839 e Cristani de Rallo 1988; sull'andamento demografico di Sacco si veda Albertini 2008, p. 681. Significativo

STATUTA ROBORETANA CIVILIA, ET CRIMINALIA.

NUPER A ROBORETANIS REFORMATA,
& à Reuerendis. & Serenissimo MAXIMILIANO
Archiduce Austriæ &c. Comiteq; Tirolis &c.
D. D. nostro Clementiss. confirmata.



TRIDENTI,

Apud Ioannem Mariam de Gelminis. Anno MDCXVII.
SVPERIORVM PERMISSV.



3. *Statuta roboretana civilia, et criminalia*, Giovanni Maria Gelmini, Trento 1617.

zione contribuisce all'incremento demografico. Rovereto è praticamente da sempre un polo di attrazione²², e a maggior ragione si dimostra tale in questo momento di crescita economica. Non è un caso quindi se molte delle famiglie che costituiscono il notabilato roveretano del XVIII secolo risultano essere in realtà approdate in città intorno alla metà del Seicento: solo per fare alcuni esempi eminenti si possono citare i Tartarotti spostatisi da Pomarolo, i Pizzini da Isera e i Carpentari da Calliano, mentre erano giunti dalla Lombardia i Pedroni e i Piamarta, oppure dal Veneto i Vannetti e i Giovanni²³.

Mentre dunque la comunità cresce e gli affari prosperano, anche la città si espande e si rinnova, adeguandosi alle nuove esigenze insediative e produttive. In particolare dal terzo decennio del Settecento si sviluppa con evidenza un fenomeno di *renovatio urbis* (i cui precedenti, suggeriti dalla citata testimonianza madruzziana, restano da indagare), della quale sono protagonisti i capimastri lombardi Tacchi e Colomba, artefici di diversi significativi progetti edilizi. Tale fenomeno poi proseguirà e si amplificherà nella seconda metà del secolo, quando verranno anzi realizzate le opere più prestigiose e monumentali, quali per esempio il Corso nuovo grande (peraltro progettato fin dal 1730-1731) con i palazzi che lo affiancano²⁴. Tutti i settori edilizi sono interessati da questa ventata di novità: a livello di infrastrutture urbane, per esempio, nel 1709-1710 viene ristrutturato e allargato il ponte sul Leno, mentre nel 1723 viene disegnata la Piazza nuova; in ambito industriale si deve ricordare ovviamente l'erezione di numerosi filatoi, mentre in quello commerciale è degna di nota la costruzione nel 1738-1739 della "casa di commercio" Sichart (una novità, rispetto alla consuetudine di ricavare gli spazi aziendali direttamente nelle abitazioni stesse dei

il confronto con la Trento settecentesca, che Casimira Grandi definì «una capitale che si spegne» nel titolo di un suo studio del 1985 sulla popolazione di quella città.

²² Al riguardo mi sia consentito rinviare a C.A. Postinger, *Terrieri e forestieri negli estimi roveretani del Quattrocento*, in *Arrivi...* 2021, pp. 149-158; sull'immigrazione seicentesca legata all'industria serica segnalo questa notizia del 1610: «Nella terra di Roverè [...] si viene aumentando ogni giorno il negotio delle sede, con accrescimento et vantaggio notabile di quel luogo, [...] con altrettanto pregiudizio della città di Verona, nella quale per avanti risiedeva gran parte di queste genti et fioriva questo negotio» (Osti 2017, pp. 119-120).

²³ Nequirito 1997, p. 334; sui Giovanni: R. Antolini, *Origine familiare e condizione sociale del sacerdote roveretano Giuseppe Felice Matteo Giovanni, poeta dialettale (1722-1787)*, «Studi trentini. Storia», 92, 2013, pp. 391-438 (in particolare pp. 396-397).

²⁴ Il progetto sarà poi concretizzato nel 1768-1772; analogamente risale al 1694 l'idea della strada nuova di Vallarsa, che sarà però realizzata solo nel 1792; nel 1681-82 e poi ancora nel 1747 si propose la costruzione del ponte di Sacco, per il quale si dovette attendere addirittura fino al 1872 (Albertini 2008, pp. 498-500, 748-752). Sul Corso nuovo si veda L. Franchini, *Il 'Corso Nuovo Grande'. Corso San Rocco Corso Vittorio Emanuele III Corso Angelo Bettini a Rovereto*. Biblioteca civica di Rovereto, Rovereto 2007.

titolari delle varie ditte); in ambito residenziale si possono citare realizzazioni come palazzo Betta-Grillo in Santa Maria (1727-1729), villa Vannetti alle Grazie con l'annessa cappella (1728-1730), casa Todeschi in via Mercerie (1731 circa), palazzo Rosmini al Frassem, oggi affacciato su corso Rosmini (1733-1735); e poi naturalmente non mancano i progetti di architettura sacra (risale al 1723 la chiesa di Santa Maria Ausiliatrice; al 1737-1740 quella di Loreto, al 1739-1743 la chiesa del Suffragio e al 1740-1742 quella delle Salesiane)²⁵. Ovviamente le chiese rappresentano anche altrettante occasioni di committenze artistiche, e così pure le dimore patrizie, che peraltro sono dal canto loro lo specchio di un significativo cambiamento nella società roveretana.

L'ambiente socioculturale

Arricchitesi grazie alle proprie attività imprenditoriali, diverse famiglie non solo possono ora permettersi abitazioni prestigiose, ma ottengono anche di accedere ai ranghi della nobiltà. Secondo Michelangelo Mariani attorno al 1670 (anno in cui Bartolomeo Pizzini viene autorizzato da Leopoldo I al rilascio di diplomi di riconoscimento araldico) «si trovano in Rovereto circa 30 famiglie nobili, e tra queste ve ne sono anche di titolate»; un secolo più tardi saranno una cinquantina. Per fare solo qualche nome, nel 1691 i Vannetti ottengono lo stemma e nel 1721 il cavalierato, i Tartarotti, ricevono la conferma dello stemma nel 1689 e quella della nobiltà nel 1743, i Piamarta conseguono il titolo di nobiltà nel 1715, i Givanni nel 1739²⁶.

Le nuove residenze patrizie, oltre a esibire la ricchezza ed eventualmente la raggiunta condizione gentilizia dei rispettivi proprietari (pur senza rinunciare a una sobria praticità), ne manifestano attraverso l'eleganza architettonica e la raffinata decorazione anche il gusto artistico e la sensibilità culturale, sempre più avvertiti nella prima metà del Settecento come tratti distintivi della nuova

²⁵ Essendo impossibile citare qui anche solo una bibliografia minima relativa ai vari edifici menzionati, basti rinviare al volume *Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, TEMI, Trento 1999 e alle note di sintesi contenute in L. Franchini, *Casa di commercio Sichart. L'architettura*, in *Palazzo Sichart...* 2021, pp. 55-88.

²⁶ Mi limito a citare sull'attività del Pizzini: L. De Venuto, *Stemmi e ritratti di patrizi roveretani nei secoli di antico regime*, «Il Comunale», XVII, 33, giugno 2001, pp. 23-46; sui Sichart: Postinger 2021; sui Givanni: Antolini 2013, p. 403; più in generale G.M. Tabarelli, L. Borrelli, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, «Studi trentini di Scienze storiche», LXXXIII-LXXXIV, 2004-2005, supplementi, 2004. Il conteggio delle famiglie nobili nella seconda metà del Settecento è basato sulle registrazioni contenute nel coevo manoscritto di *Memorie patrie* compilato da G. B. Todeschi (Archivio dell'Accademia roveretana degli Agiati, n. 1189); la citazione di Mariani è in Antonelli 1986, p. 181.

élite cittadina che si va affermando²⁷. In tali signorili dimore vengono spesso organizzati quei particolari trattenimenti di carattere musicale, letterario o scientifico, chiamati “accademie”, con cui ad esempio si festeggiano determinate ricorrenze, occasionali circostanze o personalità di passaggio²⁸. Che simili ritrovi privati si svolgessero a Rovereto è documentabile finora a partire solo dal 1730, ma il fatto che a Brentonico nei Quattro Vicariati se ne abbia notizia invece già nel 1710 (ve ne furono due: uno in chiesa e l'altro in casa Balista; al primo partecipò anche il podestà di Rovereto Francesco Tranquillini) permette di ipotizzare anche per la città una cronologia anteriore (su questo aspetto torneremo comunque nella seconda parte)²⁹. Tale fenomeno si collega a quello dei tentativi di introdurre in città delle accademie letterarie permanenti (l'Accademia dei Dodonei nel 1727 e una “colonia” roveretana dell'Accademia Albrizziana nel 1734, entrambe ispirate da Girolamo Tartarotti). Queste sono di solito considerate premesse solo generiche della nascita nel 1750 dell'Accademia degli Agiati, ma su ciò avremo modo di riflettere meglio tra poco.

Per quanto riguarda le attività culturali e artistiche di carattere pubblico, un settore particolarmente vivace nella Rovereto tra Sei e Settecento è, secondo lo spirito dei tempi, quello del teatro: nel 1664 si tiene la prima rappresentazione nota in città (il *Giasone*), nel 1671 viene realizzato un teatro – il cosiddetto “Camerone de presentati” – nel palazzo del Podestà, nel 1752-1754 sorge il teatro in legno detto “Ridotto” ai piedi del castello, rimasto poi in uso fino al 1770 (a Sacco nel 1741-1742 era stato costruito un nuovo teatro per i dilettanti in sostituzione di quello allora esistente)³⁰. Non meno significativo è l'avvio in città di attività editoriali: al 1673 risale la prima edizione locale della Tipografia Zanetti; al 1677 la prima pubblicazione dell'editore Goio, mentre nel 1727 apre in città la sua tipografia Pierantonio Berno, che Girolamo Tartarotti aveva chiamato da Verona³¹. Dunque per quanto, a detta

²⁷ Allegri 2014, p. 69; da segnalare la nascita in questo periodo dell'importante biblioteca di Francesco Giuseppe Rosmini, e di quella del fratello Angelantonio (L. Franchini, *Palazzo Rosmini 'al Frassem'*, Edizioni Osiride, Rovereto 2019, p. 26 e sgg.).

²⁸ Notizie in De Venuto 2018, pp. 182-185; cfr. anche Franchini 2019, pp. 20-25.

²⁹ Per brevità mi sia consentito rinviare solo a C.A. Postinger *L'impresa degli Agiati*, Edizioni Osiride, Rovereto 2018, p. 13 nota 10; Idem, *Brentonico attraverso i secoli*, in *I nomi locali del Comune di Brentonico* (Dizionario Toponomastico Trentino – Ricerca geografica, 19) a cura di L. Flöss, 2019, p. 44. Sui dettagli delle occasionali accademie svolte a Brentonico (dove nel 1718 l'arciprete Martino Balista teneva ogni venerdì un'accademia di teologia morale), durante le visite pastorali del 1710 e 1737, non è purtroppo possibile soffermarsi qui. Nel 1737 un'accademia ebbe luogo anche ad Avio.

³⁰ M. Lupo, *Il Teatro Zandonai a Rovereto*, Zandonai, Rovereto 2014, pp. 19-27; Allegri 2014, pp. 51-55, De Venuto 2018, pp. 174-178; Albertini 2008, p. 828.

³¹ G. De Cobelli, *Materiali per una bibliografia roveretana. Parte prima: elenco cronologico dei libri*,



4. Roveredo, da J. C. Volkamer, *Hesperidum Norimbergensium*, Norimberga 1713, I, 1, p. 13. La veduta della città è incorniciata da figure allusive all'industria della seta.

dello stesso Tartarotti, ancora nel 1743 Rovereto fosse «un luogo privo affatto di libri, di librerie e di persone letterate e amanti dei buoni studi»³², in realtà ci sono ragioni per sostenere che già tra Sei e Settecento la città fosse da questo punto di vista in fermento. Per certi versi si stavano gettando le basi per la costruzione di quella «Atene del Trentino» (secondo l'oggi abusata espressione che Clemente Baroni Cavalcabò adoperò nel 1780)³³, che in realtà essa

opuscoli, ecc. stampati a Rovereto dal 1673 al 1898, Sottochiesa, Rovereto 1900; Allegri 2014, p. 72.

³² Allegri 2014, p. 57.

³³ D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti: una fonte inedita per le 'Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco'*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», 2017, serie 9, 7, A, p. 227 (1780, dicembre 23). In proposito segnalo che il *Dizionario geografico portatile*, a partire dall'edizione milanese del 1778, riferisce come Joseph von Spergs «lasciò all'ingegno de' Roveretani un'onorevole testimonianza col fare apporre all'armi Civiche

sarebbe diventata realmente solo nella seconda metà del secolo dei Lumi. È peraltro in atto nei primi decenni del XVIII secolo la formazione di un nuovo ceto intellettuale, che va sostituendo coloro che erano stati in precedenza i detentori del sapere³⁴. La cultura, nella Rovereto del Seicento, era stata infatti appannaggio dei dottori in legge, «corifei dell'intellettuale movimento e del letterario e scientifico progresso de' Roveretani» come scrisse Eleuterio Lutteri nominando tra questi in particolare «Giovanni Fraporta, Francesco Adamo Pedroni, Agnol Antonio Sbardellati principi d'un numeroso collegio di cultori delle scienze legali»³⁵. A questo proposito risulta suggestivo l'accostamento tra giurisperiti e istituzioni culturali che traspare dalla testimonianza di Michelangelo Mariani, secondo cui i roveretani «hanno il loro foro, che frequentano con quantità di Dottori, e Causidici. Meditano ergere un'Accademia pubblica, e vonno fondar un Collegio di Studi per legato testamentario di casa Orefici»³⁶. Balza all'occhio in questa frase, che sembra voler illustrare l'intraprendenza intellettuale della città elencando tre sue diverse manifestazioni, l'accento all'intenzione di istituire un'Accademia pubblica, collocato tra la notizia sulla numerosa categoria dei giuristi (e quindi dei dotti) locali e il riferimento all'erigendo Ginnasio per la formazione dei giovani.

PARTE SECONDA: CHIAROSCURI

Lumi accademici...

Incuriosisce dunque l'Accademia cui qui l'autore allude, e della quale nulla si sa³⁷. Proviamo perciò a indagare se si possa identificarla con una vera e pro-

l'insegna di Atene, alludendo alle arti, ed alle scienze da essi con molto buon successo coltivate»; la notizia (di cui dà una versione simile Zotti 1863, p. 289, usando però un dubbio «inquartare») attende chiarimenti, ma sembra ignota agli studi di storia e araldica locale. In palazzo Pretorio, peraltro, uno stucco databile agli anni Sessanta del Settecento raffigura lo stemma civico sorretto da Atena (fig. 6).

³⁴ M. Allegri, *Tra Vienna e Venezia: la formazione di una società colta nella Rovereto di primo settecento*, in *Convegno Girolamo Tartarotti...* 1997, pp. 67-89.

³⁵ E. Lutteri, *Fasti dell'I.R. Accademia di scienze e lettere in Rovereto*, Marchesani, Rovereto 1850, p. 7.

³⁶ Antonelli 1986, p. 181. Il Ginnasio fu aperto il 3 novembre 1672, per cui il passo citato è certamente anteriore a questa data.

³⁷ Il termine generico "accademia" potrebbe essere associato anche ad attività culturali e artistiche di tipo educativo, come nel caso della ricordata accademia di teologia morale di Brentonico, oppure teatrale e musicale (e in questo senso va ricordato che nel 1671 venne aperto a Rovereto, nel palazzo del podestà, un teatro: Lupo 2014, p. 19. Si sa inoltre che l'amministrazione roveretana

pria «adunanza d'uomini studiosi», stabilita in forma organizzata e permanente. Ebbene, per prima cosa sembra un'ipotesi ragionevole supporre che, siccome proprio nel 1671 ripartiva a Trento l'esperimento – intermittente e nel complesso comunque fallimentare – dell'Accademia degli Accesi (aperta nel 1629 sotto gli auspici del Principe vescovo Carlo Emanuele Madruzzo, ma spenta già nel 1630)³⁸, questa notizia ispirasse o incoraggiasse in qualche modo l'avvio di un progetto analogo anche a Rovereto³⁹. È vero che non si ha nessuna notizia in proposito, ma è altrettanto vero che, per dirla con Carl Sagan, «l'assenza di prove non è prova di assenza». E d'altra parte in realtà un labile indizio circa l'esistenza a Rovereto alla fine del Seicento di un'Accademia apparentemente non episodica e forse in qualche modo formalizzata, a ben guardare si trova: traspare dal titolo di un libretto pubblicato dall'editore roveretano Antonio Goio (sul quale, notiamo per inciso, campeggia l'impresa dell'Accademia degli Occulti di Brescia)⁴⁰, che suona così: *Le lagrime d'Heraclito più efficaci del riso di Democrito tanto per superar le miserie humane, quanto per meritare l'affetto delle Dame. Problema recitato nell'Accademia de Signori Collegiati di Roueredo li [manca] agosto 1695 dal dottor Carlo Antonio Betti trà gl'Accademici il minimo*. La menzione esplicita, benché ambigua e sfuggente, di una sconosciuta «Accademia de Signori Collegiati»⁴¹ offre lo spunto di

finanziava la cappella musicale di San Marco impegnata anche, alla stregua di orchestra civica, in accademie pubbliche). Tuttavia, che Mariani si riferisca effettivamente a un sodalizio intellettuale sembra confermarlo il fatto che nell'opera su Trento usi questo termine (e l'espressione «Accademia publica») esclusivamente in riferimento all'Accademia degli Accesi, di cui peraltro era membro (Mariani 1673, pp. 46-47, 347-349).

³⁸ Sull'argomento mi permetto di rinviare a C.A. Postinger *Il Movente, l'Immutabile e "un globo di meteore ignite": l'impresa dell'Accademia degli Accesi*, «Studi trentini. Storia», 99, 2020, 1, pp. 81-110 e alla bibliografia ivi citata.

³⁹ Va detto che Mariani 1673, p. 575 ricorda solo l'apertura del Ginnasio, limitandosi a riferire che a Rovereto fiorisce «lo Studio di belle Lettere, istituito per Legato Testamentario di Casa Orefici, et che principato quest'anno 1672 si va portando sempre più al suo progresso».

⁴⁰ Apparentemente non riconosciuta come tale in M. Hausberger, *Annali della tipografia Zanetti. Trento 1625-1683* (Annali della tipografia trentina, 1), Biblioteca comunale di Trento, Trento 1997, pp. 61, 204 e *passim*, essa raffigura una mano che stringe un acciarino e percuotendo una pietra ne sprigiona scintille col motto EXILIT QUOD DELITUIT. Gli Occulti la adottarono nel 1565 (usando proprio questa stessa matrice nel 1566 per un'edizione del bresciano Borella), ma la abbandonarono già nel 1568. Utilizzata come marca tipografica dall'editore Gelmini e poi passata al tipografo Zanetti, venne infine ereditata appunto dal roveretano Goio, che tuttavia ne fece un uso molto sporadico; compare tra l'altro nella dissertazione latina tenuta da Carlo Betta all'entrata nel Collegio dei giurisperiti.

⁴¹ Segnalo che a Lucca nacque nel 1752 una «Accademia de Collegiati», formata da giovani dilettanti di teatro: A. Dinelli, A.P. Felloni, A. Ginesi, *Il teatro a Lucca tra pubblico e privato*, in *Le dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, a cura di E. Daniele, ADSI-Alinea editrice, Firenze 2007, pp. 189-196.

partenza. Pare abbastanza evidente che i Collegiati siano da identificare con i giurisperiti di Rovereto, ovvero con i membri del locale Collegio degli Avvocati, istituito da Leopoldo I nel 1687, di cui lo stesso Betta (autore del testo in questione) era entrato a far parte nel 1692 discutendo in latino la dissertazione *Togata et armata militia*⁴². L'«Accademia dei Collegiati» risulterebbe quindi nascere in seno proprio alla categoria professionale protagonista, come abbiamo visto, della cultura roveretana del momento. Indicativa è anche la “recita” di un “problema” fittizio, quale puro esercizio retorico, dinanzi a un uditorio: esso ricorda più le pubbliche esibizioni degli accademici Accesi che non le letture altrettanto pubbliche delle *Instituta* cui erano tenuti i nuovi iscritti all'Almo Collegio di Trento, e men che meno le orazioni latine previste in relazione all'esame di ammissione sia al Collegio trentino che a quello roveretano⁴³. Ma poi nel titolo citato ci sono anche altre espressioni suggestive, che paiono introdurre elementi apparentemente riferibili a qualcosa di più che a un occasionale e sporadico ritrovo di intellettuali. Il primo è l'allusione alla presenza di un gruppo di “accademici”, designazione che si direbbe difficilmente riconducibile a circostanze strettamente private e transitorie; all'interno di tale gruppo l'autore ritiene inoltre necessario distinguersi indicandosi come «il minimo». L'iniziale minuscola e il senso della parola, che esprime modestia, sconsigliano di interpretare questo quale un vero e proprio pseudonimo, sul tipo di quelli in uso nelle Accademie letterarie, come ad esempio tra gli accademici Accesi di Trento, ma resta il fatto che la formula di per sé è analoga a quella con cui gli eruditi si presentavano utilizzando il proprio nome accademico nei titoli delle loro pubblicazioni⁴⁴. Quanto poi al tema trattato, puramente astratto e di maniera nonché ennesima interpretazione di un soggetto molto tradizionale e alquanto diffuso, esso si configura come un esercizio di virtuosismo retorico del tutto in linea con i canoni e i modi del gusto teatrale-letterario che permeava i circoli intellettuali dell'epoca.

Come segnalato dal titolo, inoltre, si constata che la dissertazione è svolta in italiano (e non in latino, come invece avveniva per le “prolusioni accade-

⁴² *Togata et armata militia oratoria dictione proposita perillustri & excellentiss. aduocatorum Roboreti collegio dicata a Carolo Antonio Betta I.V.D. dum ad idem felicissimè assumeretur: prolusio academica*, Antonio Goio, Rovereto 1692. Su Carlo Antonio Betta si veda De Venuto 2018, pp. 10-23.

⁴³ Dell'uso roveretano rimangono i testi a stampa di alcune delle dissertazioni esposte, come la *disquisitio academica* del 1698 sulla *iusprudentia medica* di Nicolò Francesco Rosmini; dell'organizzazione e dell'attività di quello trentino parla Mariani 1673, pp. 222-223.

⁴⁴ Quanto agli pseudonimi degli Accesi: Mariani 1673, pp. 347-349 e Postinger 2020, p. 92. Nel 1719 Francesco Antonio Rosmini si definiva «advocatorum minimi» in un encomio al podestà di Rovereto stampato dal Goio.



5. *Roveredo*, 1713. Disegno a pietra nera, penna e inchiostro acquarellato, non rintracciato. Fotografia conservata presso la Fondazione Museo Civico di Rovereto (Fototeca, 6760a_13).

niche” a tema giuridico richieste per l’accesso al Collegio), di fronte non alle figure istituzionali del Priore del Collegio e dei suoi Consiglieri⁴⁵, bensì a un «illustrissimo Principe» – titolo che di norma designava il presidente *pro tempore* di un’Accademia, come avveniva per esempio anche tra gli Accesi – e a non meglio identificate «signore Gentildonne» presenti: evidentemente dunque l’incontro non è ristretto ai giurisperiti, né ai soli “accademici”, essendo invece aperto a un pubblico più ampio⁴⁶. Ma ciò che colpisce maggiormente è il passaggio in cui Betta menziona «Agostino, tutelare di questo Accademico Congresso»: l’Accademia dei Collegiati aveva dunque un santo patrono, in questo caso sant’Agostino, che era poi lo stesso del Collegio roveretano⁴⁷.

⁴⁵ Ricavo il dato dalla lettura delle dissertazioni in questione, che citano «Prior et consilarii» del Collegio roveretano; a Trento il Rettore era affiancato da quattro consiglieri e restava in carica un anno (M. Mariani 1673, p. 222).

⁴⁶ È vero tuttavia che anche le dissertazioni d’ingresso al Collegio erano tenute in presenza, oltre che del direttivo e degli iscritti, di un «auditorum consessus» o «auditorum corona».

⁴⁷ I Collegiati avevano il proprio altare, dedicato a sant’Agostino, nella chiesa di San Marco (A. Stefani, *Documenti e memorie intorno alla chiesa arcipretale di S. Marco in Rovereto ed al voto del 5 agosto*, Tomasi, Rovereto 1900, pp. 211-212). A Trento il patrono dei giurisperiti era sant’Ambrogio e l’altare del Collegio era quello dei Quattro Dottori della Chiesa in Santa Maria Maggiore (Mariani 1673, p. 223). L’Accademia degli Accesi aveva come patrona santa Caterina d’Alessandria, mentre

Siccome la sua festa si celebra il 28 agosto e la recita in esame venne tenuta appunto in una imprecisata data di quel mese (se non proprio in quel giorno, verosimilmente in quelli vicini) ne deriva la ragionevole ipotesi di una periodicità fissa degli incontri, che si può supporre si tenessero almeno una volta all'anno in occasione della ricorrenza (la quale, stando almeno all'esempio di Trento, era presumibilmente distinta da quella di apertura dell'anno giudiziario)⁴⁸. Ciò in definitiva implica l'iterazione nel tempo dell'iniziativa e dunque la sua continuità, facendo anche sospettare una sua qualche formalizzazione. L'impressione è quindi che si trattasse di un'espressione riconosciuta del Collegio, di una sua manifestazione ufficiale e come tale non strettamente privata. Una realtà intermedia, insomma, tra un'accademia domestica e un sodalizio vero e proprio: i membri del Collegio si potevano infatti considerare *ipso facto* anche affiliati di tale adunanza. Qui però ci si deve fermare, in attesa che ulteriori ricerche possano far luce su questa esperienza e confermare o correggere le impressioni raccolte⁴⁹.

Comunque sia, il caso della sfuggente "Accademia dei Collegiati" assume un particolare significato se collocato prospetticamente in un percorso in divenire il cui punto di partenza si potrebbe individuare nell'intento, accennato da Mariani, di aprire un'Accademia pubblica a Rovereto intorno al 1670, e il cui traguardo potrebbe essere rappresentato dalla fondazione della prima vera Accademia roveretana, quella degli Agiati, nel 1750⁵⁰. Secondo l'ipotesi che qui si propone quest'ultima sarebbe cioè il più riuscito – anzi, l'unico realmente riuscito – di una serie di esperimenti, alcuni dei quali tra l'altro suggestivamente partecipati dagli stessi personaggi, susseguitisi in città a partire almeno dal terzo decennio del Settecento, ma avviati in un contesto già in qualche modo predisposto ad accoglierli. Tralasciando l'Accademia dei Dilettanti (forse da identificare con l'Accademia dei Coltivatori della Musica di cui si hanno notizie tra il 1735 e il 1784, della quale poco o nulla sappiamo

quella degli Agiati san Giovanni Evangelista (Postinger 2018, p. 13; Idem 2020, p. 81).

⁴⁸ Non è chiaro a che epoca si debba riferire la notizia secondo cui nel giorno di sant'Agostino «uno dei giurisperiti recitava o leggeva un'orazione in lode del santo Patrono» (Stefani 1900, p. 212). A Trento l'apertura del Collegio cadeva alla vigilia del Corpus Domini, mentre la festa patronale il 7 dicembre (Mariani 1673, pp. 222-223).

⁴⁹ Lupo 2014, p. 20 al riguardo parla di un "circolo colto", diverso da un ritrovo privato.

⁵⁰ Sull'Accademia degli Agiati basti qui rinviare a M. Bonazza, *L'Accademia roveretana degli Agiati*, Osiride, Rovereto 1998 e S. Ferrari, *Un ceto intellettuale ai Confini d'Italia. L'Accademia Roveretana degli Agiati dal 1750 al 1795*, in *Storia del Trentino. Volume IV: L'età moderna*, a cura di M. Bellabarba e G. Olmi, il Mulino, Bologna 2002, pp. 653-684. Di solito l'origine del sodalizio è riferita a un'iniziativa del tutto occasionale (Spada 1995, p. 209; Bonazza 1998, p. 8; Allegri 2014, p. 75, De Venuto 2018, p. 186, solo per citare alcuni).

e che soprattutto non era un'accademia letteraria), il riferimento è anzitutto alla imprecisata «Accademia» che Girolamo Tartarotti «incontrò» rientrando a Rovereto nel 1726⁵¹ e cui Francesco Saibante pare ricondurre il seguente regolamento, da lui attribuito alla mano del fratello Jacopo:

Capitoli per la nuova Raunanza⁵²

1. Che ciascuno per questa Quaresima dopo il Miserere, e finita questa il suono dell'Ave Maria debba portarsi ogni giorno in casa del Sig.or Giuseppe Da S. Nicolò⁵³
 2. Che ciascuno debba venire ogni sera preparato per esplicare l'Autore ch'è si prenderà il quale sarà G. Cesare
 3. Che quello, che avrà esplicato una sera, la sera seguente comanderà, che spieghi quello che più gli piacerà⁵⁴, eccetuato quello⁵⁵, da cui gli fu imposta l'esplicazione
 4. Che ciascuno ogni volta debba raccontar qualche cosa spettante alle Leggi, Filosofia, Teologia, o altri Studi che riguardano le belle Lettere, e che quello ch'avrà detto una fiata non lo possa più ridire
 5. Che almeno una volta in settimana ognuno debba leggere qualche suo componimento fatto ad libitu(m) e che sia lecito a ciascuno dir il suo parere, e scovrir errori nelle⁵⁶ altrui composizioni.
 6. Che nissuno debba parlare in botteghe, o altri luoghi pubblici di cosa che si faccia in questo esercizio.
 7. Che non si debba ammettere alcuno se non consentirono tutti, o la maggior parte
 8. Che l'uno dopo l'altro debba portare la sua candella, o 'l valsente di essa
 9. Che nissuno debba mancare se non per leggitima causa
- Ma perché, come ci avvisa Ulpiano [sic] "Lex, quae prohibet, et contrafa-

⁵¹ Tartarotti ne scrisse ad Antonio Calza e questi la menzionò nella sua risposta alla missiva («questa Accademia che mi scrivete d'aver incontrata»: Biblioteca civica di Rovereto, *Carteggio Girolamo Tartarotti* III, Ms. 6.15, 1726 agosto 4); la cosa è segnalata da Saibante annotando sia Graser 1770, c. 4r. che il foglietto con i relativi «capitoli» da lui ivi inserito.

⁵² Al titolo è premesso da Saibante «Vedi la lettera dell'ab. Calza dei 4 agosto 1726 @ 8» e posposta la notizia che i capitoli sono «scritti da Jacopo Tartarotti». Il foglietto, anonimo e non datato, che riporta il testo è applicato tra le cc. 3v-4r di G. B. Graser, *Vita di Girolamo Tartarotti*, 1770 (Biblioteca civica di Rovereto, ms. 12.18); su tale manoscritto si veda E. Zucchelli, *La vita di Girolamo Tartarotti scritta da G.B. Graser*, «Rivista Tridentina», XI, 1911, pp. 152-165.

⁵³ Annota Saibante: «ove stavano a pigione i Tartarotti nel 1726».

⁵⁴ Dopo la virgola si legge, depennato, «con».

⁵⁵ Segue, depennato, «ch'avrà esplicato la sera innanzi lui».

⁵⁶ Corretto su «negli».

cienti pena [sic] non imponit obligatoria non est”, dovremo stabilire amichevolmente tra noi la pena dovuta a chi trasgredirà i soprascritti capitoli

I caratteri di questi «capitoli» per la verità fanno pensare più che altro a un amichevole e quasi goliardico ritrovo di giovani coetanei. Costoro si potrebbero peraltro forse identificare almeno in parte con il gruppo dei futuri Dodonei, ma la questione è completamente da indagare. L'«adunanza» dodonea, promossa da Girolamo Tartarotti (con il fratello) nacque a quanto pare nel 1727; rimase in vita fino al 1733⁵⁷ e fu una realtà più organizzata di quanto solitamente non si dica, in quanto oltre a essersi data un nome prevedeva che anche i propri membri avessero degli pseudonimi e organizzava incontri a cadenza regolare (da un certo momento in poi mensili) generalmente presso le case Vannetti, di Rovereto e Isera, e Piamarta⁵⁸. Altra esperienza fu quella della «gentilissima Compagnia della Pozza», che si raccolse invece attorno a Jacopo Tartarotti e che è attestata nel 1735 (Francesco Saibante la definì «il delizioso Parnaso del nostro Jacopo, e degli amici per qualche mese nella State, ove colle Muse in giocondissimi onesti divertimenti se la passavano» e vi riferiva i componimenti pastorali di costoro)⁵⁹, e infine va ricordata la già citata colonia roveretana dell'Accademia Albrizziana, animata ancora da Girolamo Tartarotti fra il 1741 e il 1745.

Ora, la relazione più o meno diretta tra i Dodonei e gli Agiati è data in genere per scontata, però forse andrebbe messa meglio a fuoco, allargando un po' la prospettiva. È nota infatti l'appartenenza di qualcuno tra i futuri accademici Agiati, come Giovanni Battista Betta e Giovanni Battista Graser, al gruppo dei Dodonei (da cui erano provenuti pure i membri noti della Compagnia della Pozza), ma in realtà ci sono anche altre interessanti intersezioni da considerare. Francesco Giuseppe Frisinghelli ad esempio era stato accademico degli Accessi (così come qualche dodoneo, a partire da Jacopo Tartarotti; Girolamo aveva declinato la proposta di aggregazione)⁶⁰, Betta invece era stato associato anche all'albrizziana. Desta per questo interesse il fatto che

⁵⁷ In bibliografia si trovano anche cronologie diverse, ma a quanto pare inesatte; che i Dodonei definissero la loro una «Adunanza» più che un'«Accademia» lo scrive G. B. Graser 1770, c. 4v.

⁵⁸ Ivi, cc. 14v, 16r-v.

⁵⁹ Ivi, c. 39r. Dovettero farne parte Mariano Ruele, Gianbattista Segala ed espresse il desiderio d'entrarvi Valeriano Malfatti.

⁶⁰ La giustificazione del rifiuto con il fastidio per gli inevitabili obblighi richiesti dall'eventuale accettazione (G. B. Graser 1770, c. 23r-v; E. Zucchelli 1911, p. 158) è interessante, e – particolare non secondario – il Graser vi attribuiva anche la mancata adesione di Tartarotti agli Agiati (da questi spiegata con «motivi riconosciuti per ragionevoli»; Ferrari 2002, p. 653). In tal caso la sua obiezione, peraltro espressamente riferita agli Accessi, doveva limitarsi all'ambito locale, giacché egli fu iscritto a ben cinque Accademie, anche se va detto che non volle usare mai i relativi pseudonimi.



6. *Stemma di Rovereto sorretto da Atena*, probabile allusione alla città come «Atene del Trentino», stucco. Rovereto, Palazzo Pretorio, anni Sessanta del XVIII secolo.

proprio costui racconti di aver suggerito nel 1748 a Giuseppe Valeriano Vannetti di avviare un'Accademia letteraria a Rovereto: evidentemente qualcosa di cui, terminate ormai tutte le precedenti esperienze, si sentiva almeno da parte di alcuni la mancanza⁶¹. Che poi Vannetti e gli amici adottassero di certo almeno fin dal 1749 gli stessi pseudonimi con cui in seguito si sarebbero identificati come Agiati (Betta avrebbe mantenuto il suo nome dodoneo, pur scegliendone anche uno nuovo), sembra suggerire una genesi dell'Accademia roveretana meno estemporanea di quanto possa apparire.

⁶¹ Betta ricorda nel proprio diario il suggerimento dato a Vannetti «acciocché con la sua accademia orchestre v'introduca l'accademia di Belle Lettere, come facevimo anni sono» (Postinger 2018, p. 13, nota 10).

... e ombre diaboliche

Rispetto a quanto detto fin qui si possono – e si devono – cogliere però nella Rovereto del primo Settecento anche tratti singolarmente cupi e retrogradi, provenienti dal secolo precedente. È notevole e merita di essere sottolineato un dato rilevato già nel 1888 da Augusto Panizza, ovvero il fatto che gli statuti secenteschi di Rovereto – ancora in vigore, lo ricordiamo, nel XVIII secolo – rispetto a quelli di Trento e Riva del Garda fossero gli unici a prevedere il reato di stregoneria (il cap. 161 degli *Statuta criminalia* del 1610, che riguarda i delitti *graviores*, elenca infatti tra questi anche i «maleficiis ex magicis et demonicis artibus»)⁶². Dal momento che questo specifico riferimento mancava nella precedente formulazione del medesimo articolo, risalente a solo quarant'anni prima, viene da pensare che nel periodo intercorso tra le due redazioni statutarie fosse intervenuta qualche grave circostanza concreta a determinare la singolare sensibilità dei roveretani per la questione⁶³. In tal senso è suggestiva la notizia – praticamente ignota alla storiografia lagarina – di un clamoroso processo, svoltosi proprio a Rovereto tra l'ottobre e il novembre 1604, che coinvolse eminenti membri del patriziato locale, tra cui addirittura Giuseppe e Susanna Frizzi, e che portò ad almeno quattro condanne⁶⁴. Il caso (piuttosto eccezionale, sia per il fatto di essersi verificato in un contesto urbano anziché rurale, sia per il rango degli accusati) era stato a tal punto spinoso da mettere in imbarazzo il podestà e costringerlo a interpellare in proposito direttamente l'arciduca Massimiliano⁶⁵. Fu forse questa traumatica vicenda a ispirare l'aggiornamento sul tema

⁶² Al capo 154, rimasto inalterato dal 1570, i «maleficiis» sono compresi tra i delitti passibili di pena capitale per i quali si procede d'ufficio. L'osservazione di A. Panizza, *Processi contro le streghe nel Trentino*, «Archivio Trentino», VII, 1888, I, p. 88 è circoscritta ai tre statuti civici, ma si direbbe valida anche nel quadro generale degli ordinamenti locali del territorio.

⁶³ Da segnalare peraltro quanto scrive Mariani dello «statuto municipale, ch'è assai antico, benché a causa d'alcuni emergenti si sia poi riformato non è gran tempo» (Antonelli 1986, p. 180): l'aggiornamento del 1610 era stato quindi determinato dall'evidenziarsi di precise necessità. Chissà se ciò avesse a che fare con le azioni «di chi pochi anni sono, vi gettò [nella comunità] il pomo della discordia» (Ivi, p. 181).

⁶⁴ F. Byloff, *Hexenglaube und Hexenverfolgung in den österreichischen Alpenländern*, 2011 (ma 1929), pp. 105-106. La notizia, ignota perfino al classico e documentato lavoro di Quintilio Perini sulla famiglia Frizzi (1905), è passata da P. di Gesaro (1988) a C. Nubola (2002) e infine S. Luzzi (2011) perdendo via via dettagli e rilevanza. Segnalo qui la registrazione della morte nel 1663 di «Carlo figlio del signor Giuseppe Frizzi faturato» (Piffer 2001, p. 77).

⁶⁵ Il podestà scrisse all'arciduca il 16 ottobre e il 20 novembre 1604. Lo stesso Byloff, commentando proprio questo episodio, osservava che «Verfolgungen der Stadtbevölkerung gehören in den österreichischen Alpenländern zu den Seltenheiten» (Byloff 2011, p. 106). Il caso, nel quale

del codice penale roveretano? In effetti prima e dopo di essa, a parte i sospetti di stregoneria e le pubbliche accuse di possessione diabolica che Bernardina Floriani – la futura beata Giovanna Maria della Croce – subì nel 1646 (proprio mentre nella vicina Nogaredo iniziava una famosa e tragica caccia alle streghe) non sono finora noti nel capoluogo della Pretura altri episodi simili⁶⁶. Comunque siano andate le cose, più indizi suggeriscono il sopravvivere in città – dove tra l'altro il primo libro stampato fu la *Praxis vera cognoscendi atque sanandi quoscumque maleficiatos* di Vigilio Vescovi (Zanetti, 1673) – di un terreno fertile (e poco conosciuto) per questo genere di paure, credenze e superstizioni ben oltre il volgere del secolo. Si è già detto dell'indicativa conservazione nel 1737 del citato articolo statutario sui malefici, e ora sembra il caso di segnalare alcuni episodi avvenuti nel 1717, cioè solo vent'anni prima, in un momento che appare da questo punto di vista particolarmente critico. Tra il 1715 e il 1718 infatti si osserva una recrudescenza della caccia alle streghe nei territori dei Quattro Vicariati e della Giurisdizione Lodron, confinanti con la pretura roveretana⁶⁷. Fatti che di certo avevano eco in città, dove per l'appunto l'editore Goio aveva dato alle stampe nel 1716 la *Vera e distinta relatione della vita infame, prigionia e morte obbrobriosa di Maria Bertoletti detta Toldina della Villa di Pilcante ne' Quattro Vicariati, Diocese di Verona, strega, profetessa, professa e confessa e convinta, e finalmente dalla Giustizia condannata ad essere decapitata e poi abbruggiata sabbato [14 marzo] dell'anno 1716*. Sfruttando l'occasione commerciale, è verosimile che l'opuscolo (noto a Tartarotti, ma oggi purtroppo perduto) contribuisse a rafforzare e diffondere ulteriormente tra la gente le suggestioni circa il concreto operare

furono coinvolti anche «Bernhardus Vigolanus und Michael Luraner» meriterebbe certo di essere ripreso e adeguatamente indagato.

⁶⁶ A Nogaredo è famosa l'inquisizione del 1646-48, ma altri episodi si ebbero poi fino al 1661 e ancora alla fine del secolo vi furono casi di presunta possessione diabolica; la Floriani era stata inquisita nel 1643-44, ma nel 1646 fu nuovamente accusata (senza conseguenze) di essere indemoniata. Una nota condanna per simulazione di santità la subì invece nel 1710 a Trento quella Caterina Donati che – segnalò come curiosità – era stata madrina di battesimo di Girolamo Tartarotti.

⁶⁷ Nel 1715 vengono arrestate a Villalagarina Domenica e Caterina Pedrotti (moriranno nel 1717), e a Pilcante Maria Bertoletti (giustiziata nel 1716), nel 1717 viene arrestata Domenica Simbeni di Piazza (arsa *post mortem* l'anno dopo) e risultano altri casi a Castellano e Nomi, nel 1718 si trova inquisita a Brentonico Benvenuta Facchinetti di Avio (il caso è finora sconosciuto); nel 1719 nella pieve di Villalagarina fu pronunciata la scomunica contro le streghe; ancora nel 1728 viene processata a Brentonico Maddalena Todeschi. Si veda orientativamente G. Cristoforetti, *Dell'ultima esecuzione capitale per stregoneria in terra trentina: una fonte inedita*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati» 2008, VIII, 8, A, 1, pp. 205-251 e bibliografia ivi citata. Annoto qui la notizia – da controllare – di un processo per stregoneria svoltosi a Trento nel 1709, di cui Camillo Sizzo (1843) segnalava gli atti nel Fondo Mazzetti di quella Biblioteca comunale.

fra gli uomini di forze oscure e maligne. Questa inclinazione a irrazionali superstizioni doveva essere del resto favorita dal sussistere di inquietudini e malesseri determinati da un contesto di difficoltà economiche e di disagio sociale, in parte almeno conseguenti alle vicende dell'appena conclusa Guerra di successione spagnola (1701-1714) che per la Vallagarina aveva significato devastazioni e costi ingenti. Neanche a Rovereto, benché la comunità fosse sfuggita al rovinoso passaggio nel 1703 dell'armata del generale Vendôme, e per questo si fosse da allora votata a Maria Ausiliatrice, erano stati risparmiati gravi disagi e pesanti oneri legati soprattutto al transito e allo stanziamento di truppe numerose, ma anche alla consistente fornitura di uomini, animali, mezzi, rifornimenti, servizi logistici e opere di vario genere.

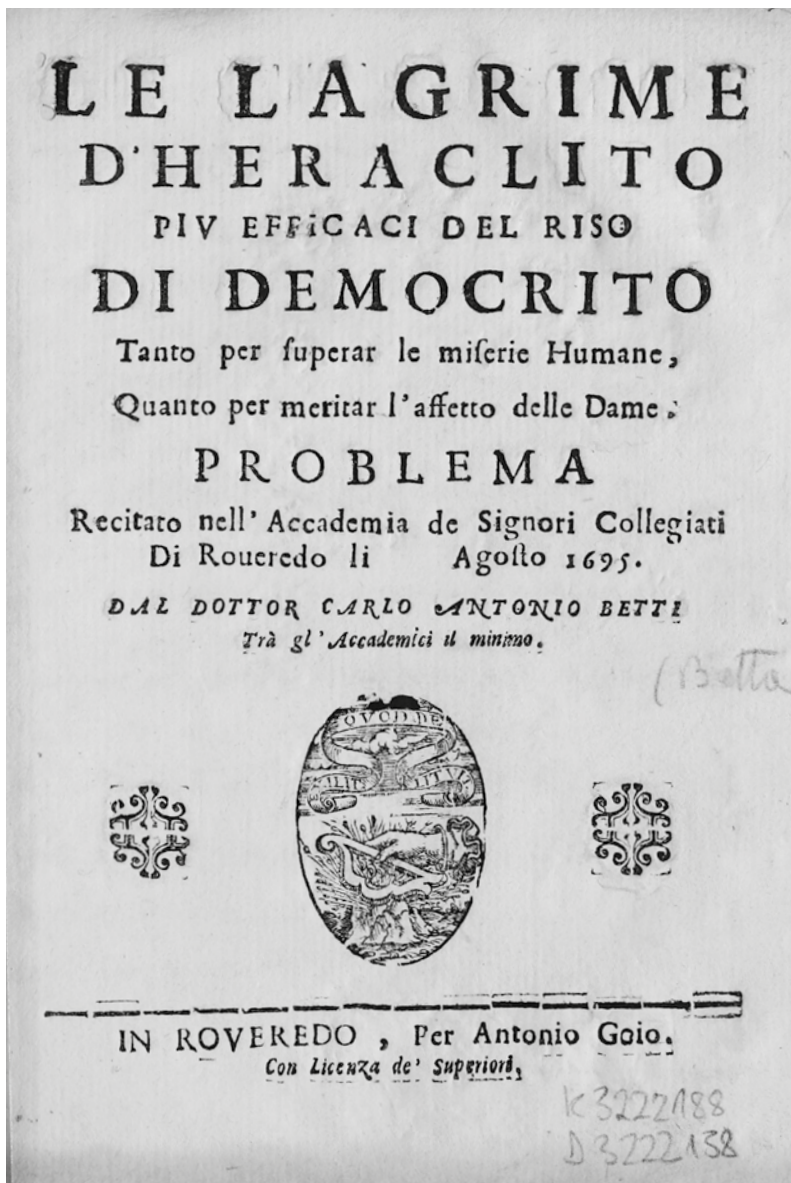
Ebbene, nel 1717 avvenne che per ben tre volte nel giro di pochi mesi la giustizia roveretana ebbe a trattare casi di stregoneria: in febbraio gli atti del processo a carico di Domenica e Caterina Pedrotti allora in corso in quel di Nogaredo furono trasferiti a Rovereto, per ottenere una consulenza sul caso da parte del podestà Giovanni Sebastiano Vespignani da Imola⁶⁸; in aprile gli uffici giudiziari della città ricevettero la denuncia di Elisabetta Gioseffi contro Caterina "Pidocia" (peraltro nel frattempo già deceduta) accusata di aver causato per maleficio la morte di un figlio di lei; in agosto infine Anna Maria Marcolina "la Mincha", Margherita Scudera e Dorotea Filippi vennero interrogate in quanto presunte vittime di «qualche stregaria e fatura»⁶⁹.

Se, almeno per il momento, sono ignoti i contorni e gli sviluppi delle ultime due inquisizioni, per quanto riguarda invece l'azione a carico della Pedrotti non solo si conosce la sentenza capitale pronunciata contro l'imputata, ma si sa che essa poggiò sul circostanziato parere giuridico formulato dal podestà roveretano. Tale parere fu considerato dal suo stesso autore talmente esemplare da meritare l'inserimento in una raccolta delle proprie decisioni più significative pubblicata a Bologna addirittura nel 1741⁷⁰. Solo otto anni più tardi sarebbe uscito a Rovereto il *Congresso notturno delle lammie* di Girolamo Tartarotti: un'opera critica fondamentale (anticipata nel 1747 da un'inedita dissertazione sul tema di Valeriano Malfatti) che – pur ammettendo l'esisten-

⁶⁸ Cristoforetti 2008 *passim*.

⁶⁹ E. Tamanini, *Streghe e stregoni*, «Strenna Trentina», 1931, pp. 111-114. L'azione fu avviata dall'ufficiale giudiziario Antonio Sandola; i casi riguardavano abitanti di Lizzana e dei borghi di San Tommaso e Santa Caterina; Girolamo Tartarotti non ne parla nel suo *Del congresso notturno delle lammie* del 1749.

⁷⁰ È il *Votum LXXXVI* contenuto in G. S. Vespignani, *Vota decisiva seu rationes decidendi Joannis Sebastiani de Vespignanis J.U.C. Imolensis*, Lorenzo Martelli, Bologna 1741, pp. 353-358.



7. C. A. Betta, *Le lagrime d'Heraclito piu efficaci del riso di Democrito tanto per superar le miserie humane, quanto per meritar l'affetto delle dame*. Antonio Goio, Rovereto, 1695. Sul frontespizio compare la primitiva impresa dell'Accademia degli Occulti di Brescia.

za della magia – negava la realtà della stregoneria⁷¹. Da questo momento in poi, come conferma anche la pubblicazione nel 1753 del trattato su *L'impotenza del demonio di trasportare a talento per l'aria da un luogo all'altro i corpi umani* di Clemente Baroni Cavalcabò, la credenza nell'efficacia delle azioni diaboliche e stregoniche, almeno a livello di eruditi e intellettuali roveretani, iniziò a vacillare.

⁷¹ Il fatto che, nella Rovereto dei suoi anni giovanili, Tartarotti avesse conosciuto da vicino questo fenomeno rappresenta un possibile elemento ispiratore del trattato, al cui argomento egli peraltro lavorava già prima del 1738. Nell'opera sono menzionate le condanne contro Maria Bertoletti (1716) Domenica Pedrotti (1717), e Maddalena Todeschi (1728), ma l'autore mostra genericamente di conoscere anche le altre inquisizioni avvenute «in queste nostre parti», cioè nel territorio roveretano (vedi sopra, nota 67). Cfr. L. Parinetto, *Magia e ragione. Una polemica sulle streghe in Italia intorno al 1750*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 95-96, 102 nota 41.

Alice Salavolti

Nel solco della grazia¹.
Echi di Antonio Balestra nella pittura
di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò

Secondo quanto ricordato da Vannetti, il giovanissimo Gaspare Antonio prese confidenza con gli strumenti del disegno dal cugino Giovanni Baroni – figura non poco nebulosa, ricordato come battaglista –, le cui limitatissime notizie lo nominano come allievo del pittore veneto Alessandro Marchesini².

Fu proprio lui che consigliò al padre Felice di affidarlo «al pittore più importante di Verona, Antonio Balestra, presso il quale egli partito da Sacco con il suo bravo rotolo di studi da mostrare, fa il suo primo alunnato tra il 1703 ed il 1705, seguendo poi il Balestra da Verona a Venezia»³.

Quando dunque Baroni giunse in terra veneta era poco più che ventenne, aveva già dimestichezza con le tecniche pittoriche e si poté dedicare, in quel breve lasso di tempo, a studiare avidamente i modelli e lo stile del maestro. Osservando nel suo complesso la ricca produzione del pittore lagarino, i continui rimandi alle idee, al linguaggio e alle composizioni di Balestra si riscontrano chiari e manifesti non solo all'indomani dell'alunnato ma sorprendono per la loro continua ricorrenza sino alle ultimissime prove pittoriche. Un *imprinting* formale che, arricchito ed incrementato dal successivo soggiorno a Roma, portò Baroni ad attingere da repertori altrui, non allontanandosi dalla fortunata tradizione.

Va però evidenziato che Gaspare Antonio rifugge l'etichetta di emulatore soprattutto in età matura, quando la sua pittura si scioglie in pennellate fluide

¹ Il titolo è un omaggio alla mostra *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, tenutasi presso il Museo di Castelvechio di Verona (19 novembre 2016-19 febbraio 2017) e curata da Andrea Tomezzoli.

² Per approfondimenti e ipotesi su Giovanni Baroni rimando ai saggi di Dario De Cristofaro e Domizio Cattoi qui pubblicati (pp. 113-120 e 121-136).

³ B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò. Pittore 1682 – 1759*, Manfrini, Rovereto 1958.



8. Antonio Balestra, *Madonna col Bambino e i santi Francesco Borgia, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*, 1704. Venezia, chiesa dei Gesuiti.

e guizzanti, ben lontane dalla stesura nitida e dolce di Balestra. Sebbene infatti l'impianto compositivo delle tele di Baroni sia spesso poco originale e non siano frequenti le invenzioni personali, questo maturo interesse per gli effetti pittorici e i cromatismi rende la produzione tarda di particolare interesse.

Antonio Balestra (Verona 1666 – 1740), nel periodo in cui Baroni frequentò la sua bottega, aveva appena fatto ritorno in Veneto dopo un intenso viaggiare per i principali centri italiani, esperienze che arricchirono la sua cultura artistica, dopo gli anni passati presso Antonio Bellucci a Venezia e Carlo Maratti a Roma. Era un artista già riconosciuto e apprezzato che rispondeva al gusto classicheggiante promosso dalle accademie con un fine senso per le cromie, le proporzioni e gli equilibri compositivi. Tra le commesse che Balestra accolse durante la permanenza di Baroni vi è sicuramente la tela con la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco Borgia, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka* (fig. 8) che consegnò nel 1704 alla chiesa dei Gesuiti di Venezia⁴. Le

⁴ D. Ton, *Balestra e i Gesuiti*, in *Nel segno della grazia*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio Verona, 19 novembre 2016-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Scripta, Verona 2016, pp. 53-66.



9. Antonio Balestra, *Annunciazione*.
Verona, chiesa di San Tomaso Cantuariense.



10. Luca Giordano, *Annunciazione*.
New York, The Metropolitan Museum of Art.

numerose riprese e citazioni di Baroni da questa tela in particolare suggeriscono forse un coinvolgimento attivo nella sua realizzazione, insieme ad altri apprendisti, com'era prassi di bottega. Tale esperienza dovette in ogni caso colpirlo intensamente tanto che recuperò e riadattò, anche a distanza di molti anni, non solo le idee compositive ma anche singole figure. Vicinissima alla pala dei Gesuiti è innanzitutto la coppia di tele con l'*Angelo Annunciante* e la *Madonna Annunciata* della collezione privata Bossi Fedrigotti. L'altissima qualità dei dipinti ha stimolato un dibattito – non del tutto risolto – sulla loro attribuzione: Clementino Vannetti li ricorda come «pregevolissimi dipinti» che Baroni eseguì a Verona e che portò con sé al ritorno in Trentino⁵; Bruno Passamani – che nella monografia del 1958 le espuntò dal catalogo – le attribuì nel 1962 al maestro Antonio Balestra o più in generale alla sua bot-

⁵ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Moroni, Verona 1781, p. XXX.



11. Antonio Balestra, *Estasi di san Francesco*. Verona, Museo di Castelveccchio.

tega⁶. Altre proposte suggerivano di distinguere le mani, riconoscendo quella del maestro nell'Angelo e quella di Baroni nel suo *pendant*⁷. Le tele rimasero forse nello studio di Gaspare Antonio sino all'edificazione del monastero delle Agostiniane di Sacco, dove le vide Vannetti, collocazione che precedette l'entrata in possesso della famiglia Bossi Fedrigotti. È proprio sulla qualità e sul confronto con le prime opere documentate di Baroni che si propone l'attribuzione ad Antonio Balestra al quale andrebbe, se non l'assoluta paternità, almeno l'invenzione. A corroborare questa proposta vi è proprio il confronto con la tela dei Gesuiti dove si scopre, identica, la figura dell'Angelo: ugualmente molle ed elegante è la sua posa in torsione, quasi in bilico sul morbido nuvolone, ed anche qui l'incarnato diafano è ravvivato da intensi rossori. La *Madonna Annunciata* (fig. 32) non trova invece riscontri altrettanto puntuali nella produzione di Balestra ma le tonalità cromatiche delle sue vesti e il gentile profilo con il naso appuntito si ritrovano nell'*Annunciazione* della chiesa

⁶ B. Passamani, *Aggiunte ad Antonio Balestra*, «Arte veneta», XVI, 1962, pp. 177-178.

⁷ M. Botteri Ottaviani, *Da Brusasorci a Balestra: note sulla presenza veronese nella cultura figurativa della valle dell'Adige*, in *Bolzano nel Seicento*, a cura di S. Spada Pintarelli, Mazzotta, Milano 1994, p.78.

di San Tomaso Cantuariense di Verona del 1702 (fig. 9). Nell'attendere a questa commessa Balestra guardò ad un dipinto con medesimo soggetto di Luca Giordano tela che, a sua volta, molto deve alla pittura della scuola veneziana e a Tiziano⁸ (fig. 10). La Madonna della tela di Giordano presenta diverse affinità con l'esemplare Bossi Fedrigotti, tra le quali il dettaglio dello sportellino semiaperto che accentua la percezione della profondità dell'ambiente.

Sulla scorta di questi confronti si propone dunque l'attribuzione anche dell'Annunciata, e non solo dell'Angelo, alla bottega di Balestra. Ciò non negando il coinvolgimento del pittore di Sacco, che forse portò con sé la tela proprio in memoria dell'attività presso il maestro. Gli vanno a mio avviso restituiti *in toto* i cherubini che accompagnano la Madonna, le cui fisionomie un po' goffe non raggiungono la delicatezza e la dolcezza di quelli della tela gemella. La paternità balestresca dei tre cherubini che affiancano l'Arcangelo, con i volti lievemente sovrapposti, è invece assicurata dalla puntuale rispondenza con quelli del *San Francesco in estasi* del Museo di Castelvechio (fig. 11).

Anche il raffronto con la prima tela interamente ascrivibile al giovane pittore roveretano, la *Santissima Trinità* datata 1710 (fig. 12), che pure si compone di campiture nitide e laccate, presenta una resa dei corpi chiaramente più impacciata e sgraziata rispetto ai dipinti Bossi Fedrigotti. Di mano più acerba è la figura del Cristo, bloccato in una posa innaturale e disassata, mentre le fisionomie anticipano quel campionario di tipi umani che stanno alla base del ripetitivo – ma ben riconoscibile – repertorio baroniano. I cherubini sono evidentemente parenti di quelli dell'Annunciata, con le stesse alette morbide, il mento segnato e gli occhi spalancati con grandi iridi piene, tratto che pure connota lo sguardo abbacinato di Gesù. Doveva essere limpido il ricordo della *Trinità* di Balestra, dipinto conservato presso i depositi del Museo di Castelvechio di Verona (fig. 13). Il confronto è infatti stringente anche se non puntuale: Baroni ricalca la posa del Cristo, più sinuoso e meno impacciato nella tela giovanile di Balestra ma inverte la disposizione della trinità, ponendo al centro la colomba dello Spirito Santo. È poi da notare che lo studio della figura del Padreterno dovette convincere talmente il pittore di Sacco tanto da reiterarla, quasi senza variazioni, anche nelle tele più tarde. Così la si ritrova, con la stessa chioma ispida e mossa, le braccia divaricate e il nimbo triangolare, nelle tele gemelle dell'Ultima Cena, dei primissimi anni Trenta quella di Casa Rosmini e di un decennio più tarda quella della parrocchiale di San Paolo a

⁸ M. Favilla, R. Rugolo, «La charité sa premiere vertu»: *la pittura sacra di Antonio Balestra tra Barocco e Barocchetto*, in *Nel segno della grazia*, Verona 2016, pp. 37-41.



12. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Santissima Trinità*, 1710.
Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.



13. Antonio Balestra, *Trinità*, Verona, Museo di Castelvecchio.



14. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Adorazione del Bambino con la Madonna Immacolata, Dio Padre e i santi Francesco di Paola, Antonio da Padova, Caterina da Siena, Liborio vescovo e Pasquale di Baylon.*

Trento, chiesa della Santissima Annunziata.

Pavillo (fraz. di Ville d'Anaunia). Il confronto serrato sullo stesso modello mette in evidenza il variare, invece, della veste pittorica: la stesura infatti, da luminosa e vellutata, si irrigidisce in pennellate aspre e secche che si riducono all'essenziale.

Addentrandosi nella piena attività pittorica di Baroni, tra le tele rappresentative della produzione degli anni Trenta vi è la pala d'altare realizzata per la chiesa della Santissima Annunziata di Trento (fig. 14). È una delle prove pittoriche più interessanti dell'intera carriera: la composizione è calibrata e bilanciata, i singoli brani ben riusciti e il dialogo tra le figure è intenso. Lo spazio è quasi interamente saturato dalle numerose figure di santi che venerano il Bambino, perno compositivo e fonte di luce verso il quale ogni altro elemento tende. Il devoto è accolto e introdotto alla contemplazione del Cristo in fasce dall'intenso san Francesco da Paola. L'anziano eremita è avvolto in un saio le cui lievi variazioni di toni bruni e neri sono restituite con una certa sapienza ed esperienza. Il ritratto intenso ed espressivo e i piedi che spuntano dalla tonaca sono dedotti dal caravaggismo romano e, benché la pavimentazione a riquadri marmorei non sia resa con una perfetta prospettiva, la posa

ricurva del santo non ne perde in vigore e solidità. Consapevole dell'efficacia del brano, Baroni lo replicò, con minime varianti, nel *Sant'Antonio Abate* della parrocchiale di Lizzanella. D'altronde fu proprio nella descrizione di volti anziani, segnati dal tempo, che l'abilità ritrattistica di Baroni sembrò distinguersi per intensità e resa pittorica. Lo ricorda Vannetti, che potendo gustare quei ritratti di cui si sono perse le tracce, annota come Baroni «toccava con buon garbo quelle guance grinzose, que' bei nasi rossicci, quegli occhi bigi, e quelle barbette»⁹.

Che Gaspare Antonio fu a bottega da Balestra nei mesi in cui questo si occupava della commessa per i Gesuiti citata in precedenza, lo suggerisce anche la quasi perfetta sovrapposizione tra il san Stanislao della tela del maestro e il nostro sant'Antonio da Padova in atto di sorreggere teneramente il Cristo neonato. Baroni ridefinisce l'identità del medesimo modello vestendolo del saio francescano, a sostituzione della tunica gesuita, mentre le folte ciocche corvine che ricadono sulla fronte lasciano spazio ad un'ordinata tonsura a chierica. Rimane invece invariato il dolce dialogo di sguardi tra le due figure così come la mano del bambino protratta verso il volto del santo. Che fu attento frequentatore della chiesa veneziana della compagnia dei Gesuiti lo suggerisce poi anche la raffinata citazione al *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano, ivi conservato, che si ritrova nella pala d'altare di Por, frazione di Pieve di Bono (tav. IV)¹⁰.

Tra le opere più note del pittore lagarino, la *Pala Fait* (fig. 15) per la chiesa di San Marco di Rovereto (1940) è un ulteriore esempio della continua reminiscenza, anche in età matura, dei dipinti conosciuti negli anni giovanili. L'opera si confronta infatti con le *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria* per l'altare Odoli di Santa Maria in Organo (Verona) di Balestra (fig. 16)¹¹. Le scene sono impaginate secondo le medesime direttrici zigzaganti e ascendenti e similissimi sono anche i puttini giocosi sulla scalinata dai gradini curvilinei, così come la Madonna che si protende presentando il Bambino. Si è visto come il repertorio di modelli e composizioni sia spesso poco originale, soprattutto nei primi decenni del Settecento, con la ripresa diretta di modelli del maestro o una parafrasi degli stessi. Effettivamente, come questo caso dimostra, la lezione di Balestra è persistente, un solco dal quale Baroni non sembra mai realmente allontanarsi. È questa resistenza all'emancipazio-

⁹ Vannetti 1781, p. XLIV.

¹⁰ Per un approfondimento rimando al saggio di Serena Bugna qui pubblicato (pp. 71-88).

¹¹ A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016: una breve introduzione alla mostra*, in *Nel segno della grazia...* 2016, p. 11.



15. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna con Bambino e santi Antonio da Padova, Agostino e Francesco* (Pala Fait), 1740. Rovereto, chiesa di San Marco.



16. Antonio Balestra, *Nozze mistiche di santa Caterina e i santi Antonio di Padova, Antonio abate e Francesco di Paolo*.

Verona, chiesa di Santa Maria in Organo.

ne che porterà Passamani ad affermare che fosse addirittura arduo stabilire una successione di date nel suo *corpus*, proprio perché dipendente dagli stessi modelli¹².

Soffermandosi però sulle opere più mature, soprattutto a partire dalla metà degli anni Trenta, si coglie un sensibile mutamento del film pittorico che si fa più corposo, irregolare e impastato. Dalla perfezione delle campiture della Trinità, con tratti dissimulati ed il *finish* laccato, in grado di valorizzare una tavolozza squillante e nitida, Baroni vira progressivamente verso una stesura più libera e sciolta, dalle linee frammentate. L'affidare alle pennellate il proprio mezzo espressivo porta ad un evitabile mutamento delle forme, evidente soprattutto nella resa dei tessuti, quel modo che Vannetti, disapprovando la "maniera" tarda del pittore di Sacco, definì come un «tritare dei panneggiamenti»¹³.

Va ricordato però che quella di Balestra non fu l'ultima bottega frequentata da Baroni. La lezione romana non venne infatti recepita senza conseguenze

¹² Passamani 1958, p. 18.

¹³ Vannetti 1781, p. VI.

evidenti sulla sua pittura, sia per esperienza diretta sia per intercessione dello stesso Balestra, che lì vi aveva trascorso quattro anni¹⁴. Baroni raggiunse l'*urbe* nel 1707 – poco più di dieci anni dopo l'addio di Balestra alla capitale, lasciata per motivi di salute – e vi soggiornò solo qualche mese, a causa dell'imprevista morte del padre¹⁵. A Roma fu accolto nella frequentata bottega dell'ormai anziano Carlo Maratti (Camerano 1625 – Roma 1713) e si immerse nella cultura romana, colpito non solo dai capolavori del tardo rinascimento e del primo barocco, ma anche dalle opere dei contemporanei Giuseppe Bartolomeo Chiari (Roma 1654-1727), Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (Genova 1639 – Roma 1709), e Francesco Trevisani (Capodistria 1656 – Roma 1746)¹⁶.

Nella pittura tarda di Baroni, i ricordi romani affiorano forse risvegliati da quegli schizzi, stampe, appunti e disegni che, dice Passamani, riempivano il suo studio¹⁷. Memorie della pittura di Gaulli si ritrovano infatti in certe fisionomie, dai lineamenti un po' ammaccati e dai volti schiacciati. La Vergine e sant'Anna nell'*Educazione della Vergine* (fig. 17) di Baroni della fine degli anni Quaranta hanno le stesse guance gonfie e le fronti ampie e prominenti della *Sacra famiglia* del Baciccio (fig. 18, già Milano, Sotheby's 2007, 1690 ca.). Anche la resa dei panneggi, che a partire da metà anni Trenta si articolano in linee sempre più spezzate e corsive, rimanda a certe tele di Gaulli dalle pennellate fiammeggianti¹⁸, tracce della sua formazione alla luce delle esperienze liguri di van Dyck e di Rubens¹⁹ e della fascinazione per Bernini²⁰. Suggestivo rapporto si può instaurare anche con le opere a fresco del Baciccio, tecnica che Gaspare Antonio difficilmente poté apprendere a Venezia ma di cui fece uso, seppur con una certa imperizia²¹. Si confronti ad esempio il bozzetto del *Concerto di angeli musicanti* conservato presso l'Accademia di San Luca, preparatorio per la decorazione del sottarco del catino absidale della chiesa del Gesù (Roma)²² (fig. 19), con la volta gremita di figure sgambettanti della parrocchiale di Sacco presso Rovereto (1749) (fig. 20).

¹⁴ R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Nel segno della grazia...* 2016, pp. 17-34.

¹⁵ Vannetti 1781, p. III.

¹⁶ F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Bozzi, Roma 2009, pp. 185-195.

¹⁷ Passamani 1958, p. 24.

¹⁸ Si confronti ad esempio la tela di Gaulli con *La Beata Ludovica Albertoni distribuisce le elemosine*, 1971 (Malibu, The Paul Getty Museum).

¹⁹ Petrucci 2009, pp. 7-19.

²⁰ Ivi, pp. 38 e segg.

²¹ Per un affondo su un'analisi della tecnica a fresco di Baroni si veda il contributo di Raffaella Colbacchini qui pubblicato, pp. 93-103.

²² Petrucci 2009, p. 235.



17. Gaspere Antonio Baroni Cavalcabò, *Educazione della Vergine*. Sacco (Rovereto), già chiesa della Santissima Trinità, ora chiesa di San Giovanni Battista.

18. Giovan Battista Gaulli, *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant'Anna*. Collezione privata.

Tra le tele più interessanti e che anticipano quella distensione del tratto pittorico vi è la pala con i *Santi Onofrio e Giovanni Battista* datata 1743 circa (tav. IX). Qui la pennellata è sensibilmente più ricca e pastosa e si accompagna ad una tavolozza dai toni smorzati. La tela, originariamente collocata presso l'altare dedicato ai due santi nella chiesa di San Marco di Rovereto, è ora conservata in un ambiente attiguo. Se l'impaginazione è la solita – quella diligentemente appresa in bottega e che si gioca su linee oblique – il tocco è vibrante e il santo eremita è definito con lunghi capelli mossi, ingrigiti, fluttuanti. Così l'angelo, il cui modello non di troppo differisce da quello dell'*Annunciazione*, porta ali vaporose e soffici, la nuvola è ovattata e tutta la scena si svolge in un'atmosfera opaca ed offuscata. Il dialogo tra Onofrio e l'angelo è poi intenso ed efficace: le



19. Giovan Battista Gaulli, *Concerto di Angeli*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

masse sono corpose e ricche, i corpi consistenti rubano spazio all'ambientazione. Il santo ha le membra e il volto corrotti dalle pene dell'eremitismo, le vene solcano i dorsi delle mani mentre i lineamenti appaiono induriti e secchi. Ecco che Baroni imbocca una via propria e un linguaggio personale e ben riconoscibile, che se pur poco sperimenta nelle forme, le restituisce con nuova veste.

Un caso interessante è poi quello delle *Ultime cene*, due tele gemelle per dimensioni, proporzione e composizione ma dipinte a distanza di una decina d'anni. La più antica, da datarsi al 1730-31 è parte della collezione di Casa Rosmini di Rovereto. Proviene dal soppresso oratorio della Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano annesso alla chiesa della Madonna di Loreto²³. La seconda è oggi esposta alle spalle dell'altare maggiore della parrocchiale intitolata a San Paolo, nella frazione di Pavillo, in Val di Non. Qui giunse tra il 1970 e il 1971 e proviene, come altri arredi, dalla più antica parrocchiale del XIII secolo, dismessa perché insufficiente per dimensioni²⁴. L'ambiente è

²³ Vannetti 1781, pp. XXVI-XXVIII.

²⁴ F. A. Lancetti, *Nanno-Tassullo. Campo, Pavillo, Portolo, Rallo, Sanzenone. Guida artistica*,



20. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Paradisetto*. Sacco (Rovereto), volta della chiesa di San Giovanni Battista.

cupo e intimo, illuminato da alcune fioche fonti di luce: due candele poste sul tavolo spoglio e il bagliore divino che prende corpo nella Trinità. La stesura pittorica della tela di Pavillo, ad una visione ravvicinata, appare più sommaria e pastosa, i panneggi sono rigidi e inamidati, dipinti con tratti nervosi. Il raffronto è esemplare proprio perché permette di annotare le sensibili variazioni di effetti pittorici, quelli che hanno permesso di giudicare più tarda la tela di Pavillo e di datarla agli anni Quaranta²⁵. Inoltre, diversamente dagli altri dipinti sin qui nominati, le *Ultime Cene* non sembrerebbero citare espressamente prototipi noti, ma piuttosto stemperare la tradizione iconografica con intuizioni proprie. Questa idea di lume notturno e teatrale, con i teloni di un profondo rosso carminio che fungono da quinte, insieme all'essenzialità dell'ambiente, si rifanno forse a certe ultime cene dei Bassano²⁶.

Fino ad ora si è visto come Baroni, dopo l'esperienza formativa veneta e quella romana, avesse concentrato la sua attività nell'area del basso Trentino, con incursioni nelle valli limitrofe. Sono quindi un'interessante eccezione le tre tele che dipinse per Gazoldo degli Ippoliti, nel mantovano, datate 1746-47²⁷. Che il diverso modo di trattare il colore ebbe conseguenze non solo sugli effetti di superficie ma, più profondamente, sul linguaggio pittorico, è ancora più evidente se si prendono in esame i rari disegni superstiti, tra i quali quelli di presentazione delle suddette pale²⁸ (fig. 21). «[...] il modo particolarmente accademico ed ancora seicentesco di rivelare la forma con un disegno netto, che evidenzi il peso e la robustezza dei corpi»²⁹, appreso in primissima gioventù, si sfarina in tratti evanescenti, dove il fare corsivo, con tocchi a virgola, rileva già intenzioni pittoriche più che grafiche. Le tele di Gazoldo si colorano di toni pastello e cangiantismi che riescono ad alleggerire la reiterazione – quasi ridondante e appesantita – di invenzioni di altra mano.

In questi termini si spiega anche l'errata attribuzione dell'*Estasi di san Francesco* della pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (tav. X). L'opera della

Manfrini, Calliano 1994, pp. 78-83.

²⁵ Passamani 1958, p.18

²⁶ Si confronti l'*Ultima cena* apparsa sul mercato antiquario e riferita allo stile di Francesco Bassano il Giovane (riferimento all'immagine <http://www.artnet.com/artists/francesco-bassano-the-younger/ultima-cena-ZV5J51fw5mUrLd8Xf9BqGg2>).

²⁷ P. Bertelli, *Un episodio di pittura roveretana nel mantovano: le tele di Gasparantonio Baroni Cavalcabò per la parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 2010, ser. VIII, vol. X, pp. 153-173.

²⁸ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Raccolta Roschmann.

²⁹ Passamani 1958, p.18.



21. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna con Bambino e sant'Ippolito*, disegno. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

tarda maturità del pittore saccense, all'arrivo presso il museo bresciana nel 1984, presentava infatti un'antica attribuzione a Johann Liss, artista nato in Germania, che dipinse sotto l'influenza della pittura veneta e di Rubens, sviluppando una riconoscibile pennellata sciolta e luminosa.

Per concludere le riflessioni riguardo allo stile di Baroni e ai modelli a lui cari, è necessario fare un passo indietro, anzi, tornare all'inizio. Il percorso del Nostro infatti, più che discontinuo e schizofrenico – come suggerito da Passamani – ha invece un andamento circolare. Le due tele della cantoria della Parrocchiale di San Giovanni Battista (Sacco, Rovereto), la *Flagellazione* e *l'Orazione nell'orto degli Ulivi* (ante 1759), sono le ultime opere su tela a cui il pittore mise mano (figg. 23 e 30). Alla sua morte queste si trovavano infatti ancora nello studio e Baroni e, nel lascito ereditario del 1759, indicò la collocazione che aveva ideato per i due dipinti³⁰. Nell'*Orazione* (fig. 23),

³⁰ Passamani 1958, p. 83 nota 61.



22. Antonio Balestra, *Cristo nell'orto*.
Londra, collezione privata.

23. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò,
Orazione nell'orto, 1759 circa. Sacco (Ro-
vereto), chiesa di San Giovanni Battista.



tela inconclusa, la porzione superiore del dipinto è occupata da un raffinato e riuscitissimo dialogo tra le figure degli arcangeli e Cristo. Colpisce la figura angelo alato all'estrema sinistra, descritto con poche ma sapienti pennellate che, a ben guardare, è la riproposizione del modello ideato da Balestra per la tela dei Gesuiti e per l'*Annunciazione* Bossi Fedrigotti, costante confronto e riferimento per Gaspare Antonio. L'intero trio, inoltre, più che una felice invenzione tarda di Baroni, è piuttosto, ancora una volta, una ripresa quasi pedissequa di modelli del maestro. La figura del Cristo e l'angelo che porta un lembo di tessuto sulle gote sono infatti identici a quelli della tela, con medesimo soggetto, di una collezione privata londinese³¹ (fig. 22).

Il dipinto che le fa da *pendant*, la *Flagellazione* (fig. 30), è memore dell'esperienza romana. Lo spunto iconografico ha radici lontane, dall'idea di Sebastiano del Piombo per la cappella Borgherini in S. Pietro in Montorio (1515-1524), che attraverso la rilettura di Caravaggio (1607-1608, Museo di Capodimonte, Napoli) ebbe grande fortuna. L'esemplare di Baroni dialoga direttamente con la tela per la chiesa di San Silvestro in Capite (Roma) uscita dal pennello di Francesco Trevisani³² (fig. 31): quasi identico è l'aguzzino "convertito" in primo piano e la figura ricurva del Cristo, arreso alle umiliazioni corporali³³.

Si è visto come Baroni, nel corso dei decenni, andò definendo un linguaggio personale e riconoscibile, una "maniera". Ciò avvenne anche cambiando veste a quegli schemi compositivi quasi inflazionati, con una costruzione della pennellata che, rapida ed essenziale, sovrasta il disegno. Opere però – quelle degli anni '40 e '50 – che dalla perdita di dettaglio e nitidezza, ne guadagnano per intensità espressiva.

³¹ L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX. Il Settecento*, II, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1989, p. 240, figura n.3.

³² Francesco Trevisani (Capodistria, 9 aprile 1656 – Roma, 30 luglio 1746) fu un pittore nativo dell'Istria che svolse la prima formazione a Venezia per poi spostarsi a Roma, come Baroni. È di una ventina d'anni più anziano ma è molto probabile che Baroni vide i suoi dipinti a Roma e non è da escludere una conoscenza personale dell'artista.

³³ F. R. Di Federico, *Francesco Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in San Silvestro in Capite*, «The Art Bulletin», vol. LIII, 1971, 1, pp. 52-67.

Matteo Borchia

L'influsso della pittura romana nell'arte di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò

Molte opere di Baroni Cavalcabò mostrano, sotto diversi aspetti, chiari riferimenti alla produzione artistica romana di primo Settecento. Senza dubbio, tale influsso va fatto risalire al soggiorno effettuato nell'Urbe dal pittore trentino. Poche sono però le notizie relative a questo aspetto della sua biografia, ricavabili per lo più dalla monografia che gli dedicò Clementino Vannetti (Rovereto 1754-1795):

«Come fece ritorno in Patria, e vide il Padre i bei saggi del figlio, tutto racconsolato, si risolvette d'inviarlo a Roma, per consiglio anche dello stesso Balestra, che si prese la cura di indirizzarlo colà *a un buon soggetto per suo direttore nello studio di Pittura*, come si raccoglie da una lettera del medesimo Balestra scritta nel Gennajo del 1707 al Padre del nostro Pittore»¹.

Scarse parole, è vero, ma che sembrano ben informate e basate su una documentazione precisa², come indica il riferimento a una lettera inviata da Antonio Balestra (Verona 1666-1740), primo maestro del trentino, al padre del giovane. Il racconto di Vannetti prosegue, registrando i grandi progressi fatti dall'artista «profittando della scuola del Maratti, tuttavia vivente, benché ottuagenario» e riportando, pur con qualche dubbio, la notizia di un

¹ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Verona 1781, pp. X-XI. Sull'importanza di questa fonte, cfr. G. Ceresato, *Clementino Vannetti teorico d'arte. Una lettura delle "Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco"*, «Studi Trentini», 95, 2016, 2, pp. 289-315.

² Si rimanda in particolare a D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti. Una fonte inedita per le "Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco"*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 2017, ser. 9, vol. 7, 267, A, pp. 189-231.

incontro con Francesco Solimena (Canale di Serino 1657-Napoli 1747), la cui presenza nella città papale è certa nel 1701, probabile nel 1703 e non sicura negli anni seguenti, quando il pittore si mosse per lo più a cavallo tra Montecassino e Napoli³. La permanenza a Roma di Baroni Cavalcabò fu bruscamente interrotta dalla morte del genitore che lo costrinse a un rapido rientro in patria e a caricarsi del gravoso compito di provvedere al mantenimento della famiglia. Si chiudeva così la fase di formazione del pittore e prendeva inizio la propria attività professionale, svolta principalmente per chiese e palazzi del roveretano.

Com'è noto, tutte le informazioni contenute nel testo di Vannetti, per quanto esposte con precisione, non trovano alcuna conferma al di fuori di quel volumetto biografico, dato alle stampe a Verona nel 1781. Al momento nessuna traccia archivistica documenta la presenza di Gaspare Antonio nell'Urbe: di sicuro non prese parte ai due concorsi organizzati dall'Accademia di San Luca nel 1707 e nel 1708, diretti da Carlo Maratti (Camerano 1625-Roma 1713), principe dell'istituzione, e vinti il primo anno da Agostino Masucci (Roma 1690-1758) e il secondo da Ludovico Mazzanti (Roma 1686-Viterbo 1775), Giovanni Battista Calandrucci (Palermo?-Roma 1749) e Stefano Spargioni (?-1724)⁴. Si è poi tentato un affondo nel *mare magnum* degli Stati delle Anime, ma anche qui nulla è comparso⁵.

Il silenzio delle carte d'archivio, però, non deve necessariamente far vacillare la veridicità del testo di Vannetti che, in linea di massima, com'è stato dimostrato anche recentemente, è fonte attendibile e basata su conoscenze dirette e sicure. Numerosi, del resto, sono gli artisti certamente transitati da Roma a cavallo tra Sei e Settecento, i cui nomi non sono però stati registrati nelle coeve fonti archivistiche.

Se le carte rimangono silenziose, a parlare sono le opere dell'artista trentino. Sono infatti convinto che una prova del soggiorno di Gaspare Antonio nell'Urbe si possa trovare direttamente nei suoi dipinti, che presentano svariati rimandi, compositivi e stilistici, alla produzione artistica romana di primo Settecento, quando il classicismo marattesco e il nascente gusto arcadico spadroneggiavano negli studi degli artisti e nelle stanze dei collezionisti.

³ Si veda S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Edizioni nuova cultura, Roma 2015, pp. 247-261.

⁴ *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, a cura di A. Cipriani, Quasar, Roma, 1989, pp. 76-77 e 80-83 e *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani ed E. Valeriani, II, Quasar, Roma 1989, pp. 87 e 103.

⁵ La ricerca ha riguardato solo le principali parrocchie del Tridente romano.



24. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna Immacolata tra santi*. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.



25. Annibale Carracci, *Assunzione della Vergine*. Roma, Santa Maria del Popolo (cappella Cerasi).

Gli studi compiuti a Roma dal trentino si riconoscono ad esempio nell'*Immacolata Concezione e santi* della chiesa parrocchiale di Borgo Sacco, che risente in maniera esplicita del gusto classicista che si respirava sulle rive del Tevere all'inizio del XVIII secolo⁶ (fig. 24). La composizione affollata, a stento trattenuta dalla cornice della tela, e la pacata gestualità dei santi Giacomo e Lucia in primo piano sono fortemente debitori di una lunga tradizione seicentesca che ha la sua origine nell'*Assunta* che Annibale Carracci (Bologna 1560-Roma 1609) dipinse nel 1601 per la cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo⁷

⁶ R. Colbacchini, *Un legame indissolubile: la chiesa di Borgo Sacco e il pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, in *La chiesa di San Giovanni Battista a Borgo Sacco*, Nicolodi editore, Rovereto 2005, pp. 73-74 e 76, e D. Cattoi, G. Sava, *San Giovanni Battista in Sacco. "Una fabbrica si impone da formare un'idea che fosse Chiesa Cattedrale"*, Osiride, Rovereto 2006, pp. 90-94.

⁷ D. S. Pepper, *Caravaggio, Carracci and the Cerasi Chapel*, in *Studi di storia dell'arte in onore di*



26. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Transito di san Giuseppe*. Sacco (Rovereto), già chiesa della Santissima Trinità, ora chiesa di San Giovanni Battista.



27. Carlo Maratti, *Morte di san Giuseppe*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

(fig. 25). Se questo dipinto oggi non va annoverato tra le opere più capaci di attrarre l'attenzione dei visitatori della chiesa, in passato fu studiato con ammirazione da molti giovani artisti, in particolare da coloro che gravitavano

Denis Mahon, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, Electa, Milano 2000, pp. 109-122; C. Strinati, *L'Assunzione della Vergine di Annibale Carracci*, in *Caravaggio Carracci Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, a cura di M. G. Bernardini, Silvana Editrice, Cinisello Balsamo 2001, pp. 77-85.

nell'orbita di Carlo Maratti, celebrato già in vita come il principale erede della tradizione carraccesca.

Un'analogia *allure* classicista si respira nel *Transito di san Giuseppe* della chiesa della Trinità di Borgo Sacco, un'opera a tematica devozionale caratterizzata da una composizione assai schematica, in cui però non è difficile percepire un'impronta marattesca (fig. 26): i precedenti iconografici di questa tela sono da ricercare proprio nella pittura romana a cavallo tra Sei e Settecento, quando il culto di san Giuseppe si diffuse in Europa, sostenuto dalla devozione della corte asburgica e da pontefici come Clemente XI Albani⁸. Forse attraverso le incisioni di Cesare Fantetti (Firenze 1660?-1740) o di Nicolas Dorigny (Parigi 1658?-1746), Baroni Cavalcabò poté venire a conoscenza del dipinto che Carlo Maratti aveva dipinto nel 1676 per la cappella della Hofburg viennese (oggi al Kunsthistorisches Museum, fig. 27), emblema del gusto classicista promosso dal maestro di Camerano e tra le prime testimonianze di una sua fama ormai estesa anche ai territori d'oltralpe. Del resto, la tela di Maratti fu tra le più replicate nel primo Settecento e ispirò il *Transito di san Giuseppe* che Francesco Trevisani (Capodistria 1656-Roma 1746) dipinse nel 1712-13 per la cappella del cardinale Giuseppe Sacripanti in Sant'Ignazio a Roma⁹. Nella pala trentina l'impianto marattesco appare soprattutto nella figura del Cristo benedicente che, pur nei tratti semplificati, conserva la monumentalità austera dell'originale. Ancora più vicino ai citati modelli romani doveva essere il perduto gonfalone della Confraternita della Carità nella chiesa di San Giuseppe di Rovereto, riprodotto sempre il medesimo tema iconografico: la composizione è nota anche attraverso una piccola tela nelle raccolte provinciali del Castello del Buonconsiglio, già identificata come bozzetto da Bruno Passamani, ma più probabilmente derivazione tratta dall'opera perduta.

In genere, nei dipinti di Baroni Cavalcabò non sono tanto citazioni dirette, quanto l'impostazione complessiva e la disposizione delle figure a richiamare alla memoria l'arte di Maratti. Ne sono un esempio le grandi tele di palaz-

⁸ J. Garms, *Il 'Transito di San Giuseppe'. Considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, «Bollettino d'arte», 6 ser., 87, 2002 (2003), 122, pp. 49-54. Sul dipinto di Maratti, si veda il più recente A. Gamerith, *Joseph Hauzinger versus Carlo Maratti: "Tod des hl. Joseph"*, in *Die Josephskapelle in der Wiener Hofburg*, a cura di F. Dahm, Verlag Berger, Horn 2016, pp. 153-159.

⁹ Sul dipinto di Trevisani, cfr. R. Barbiellini Amidei, *La cappella Sacripante. L'Arcadia religiosa in Sant'Ignazio*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Skira, Milano 2004, pp. 373-380. Sulla cappella, si vedano anche J. Pinto, *An early design by Nicola Michetti. The Sacripante Chapel in the roman church of S. Ignazio*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXVIII, 1979, 4, pp. 375-381, e C. C. Kelly, *Carlo Rainaldi, Nicola Michetti, and the patronage of cardinal Giuseppe Sacripante*, «Journal of the Society of Architectural Historians», L, 1991, pp. 57-67.



28. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò (e aiuti), *Raccolta della manna*, 1730 circa.
Rovereto, palazzo Betta-Grillo.



29. Carlo Maratti, *Ritrovamento di Romolo e Remo*.
Potsdam, Gemäldegalerie.

zo Betta Grillo a Rovereto¹⁰. Osservando la *Raccolta della manna*, ci si trova davanti una scena affollata e aperta su un profondo paesaggio, dal quale spuntano rovine classiche miste a elementi naturali (fig. 28). Per spiegare quanto sia stato lo schema compositivo delle opere marattesche a esser stato assorbito dal trentino, vale la pena confrontarlo con il *Ritrovamento di Romolo e Remo* del maestro di Camerano, conservato oggi alla Gemäldegalerie di Potsdam, ma originariamente realizzato per Niccolò Maria Pallavicini, come ha dimostrato il sapiente studio di Stella Rudolph¹¹, e quindi ancora conservato a Roma nei primi anni del Settecento (fig. 29).

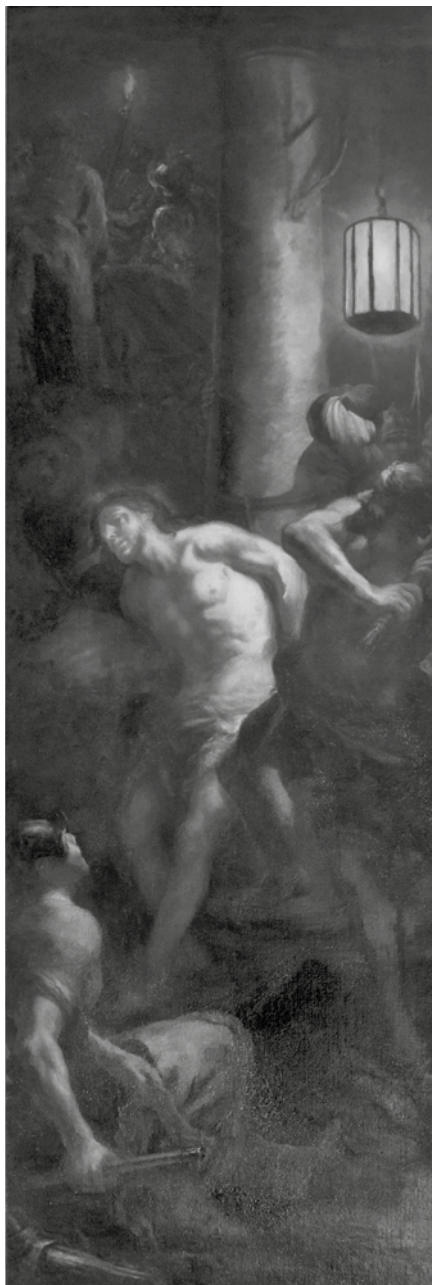
Pur nella diversità del tema e dello stato di conservazione, numerose sono le somiglianze tra le due tele: l'uso di gruppi di figure in primo piano con funzione di *repoussoir*, la posa eroica dei protagonisti, ispirata all'arte classica e modulata sulla lezione di Raffaello, l'uso di composti panneggi che sottolineano l'attento studio compiuto dai due pittori su modelli. Confondono forse i toni della tela roveretana, quasi sbiaditi nel corso del tempo, ma in origine non troppo dissimili da quelli più vivi del *Ritrovamento di Romolo e Remo*. Senza dubbio di minor effetto nell'opera di Baroni Cavalcabò è la disposizione delle figure sulla vasta superficie della tela, con quell'ampia sezione di vuoto sulla destra, segno di una certa difficoltà nel bilanciare l'immagine.

Se l'influsso di Maratti è evidente in svariati dipinti dell'artista trentino, non è certo lo stile del maestro di Camerano l'unico punto di riferimento che si riscontra nella sua produzione. Forse più sorprendente è il richiamo alle immagini intime e delicate del già citato Francesco Trevisani. Originario di Capodistria, si trasferì a Roma da Venezia nel 1678, dopo una prima formazione lagunare, e operò con enorme successo nella città pontificia sino alla morte che lo colse, ormai novantenne, nel 1746. La sua produzione, che comprende grandi decorazioni religiose e mitologiche, tele più contenute destinate a stanze private e un *corpus* di intensi ritratti rivalutato proprio negli ultimi anni, è caratterizzata dalla singolare unione di forti contrasti luministici e coloristici di matrice veneta e del bel composto accademico, evidente nelle pose aggraziate dei suoi personaggi¹². Tali caratteristiche lo portarono a differenziar-

¹⁰ Sul ciclo, cfr. A. Frisinghelli, *Palazzo Betta-Grillo. Storia di un'antica dimora e del suo patrimonio artistico*, Osiride, Rovereto 2014, pp. 90-99.

¹¹ S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1995, pp. 38-42 e 166-168.

¹² Su Trevisani, si vedano: F. R. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-century painter in Rome: a catalogue raisonné*, Decatur House Press, Washington 1977; A. Brejon de Lavergnée, *Francesco Trevisani et la France*, «Antologia di Belle Arti», II, 1978, pp. 265-276; L. Puliti Pagura, *Francesco Trevisani (1656-1746). Un pittore da Capodistria a Roma*, Edizioni della Laguna, Mariano del



30. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Flagellazione di Cristo*, ante 1759. Sacco (Roveto), chiesa di San Giovanni Battista.

31. Francesco Trevisani, *Flagellazione di Cristo*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (bozzetto per il dipinto in San Silvestro in Capite).

si dagli altri autori entrati in contatto con il classicismo romano nei decenni a cavallo tra Sei e Settecento. Non deve quindi sorprendere che anche il giovane Baroni Cavalcabò abbia guardato con interesse alle composizioni ideate da Trevisani, artista che al momento del soggiorno nell'Urbe del trentino era ormai pienamente affermato.

A mostrare notevole vicinanza all'arte del maestro istriano è, ad esempio, la *Flagellazione* della parrocchiale di Borgo Sacco (fig. 30), nota per esser stata lasciata in eredità alla chiesa dal pittore assieme all'*Orazione dell'orto*¹³. In particolare, la posa del Cristo è assai prossima a quella di alcune figure dipinte da Trevisani sullo scorcio del Seicento. Si può ad esempio effettuare un confronto con l'imponente pala raffigurante il *Martirio dei santi Quattro Coronati*, dipinta nel 1685-87 per il Duomo di Siena su interessamento del cardinale Flavio Chigi, primo grande protettore dell'artista¹⁴: il Cristo di Baroni Cavalcabò è assai simile al santo ritratto al centro dell'ampia tela senese. Ma figure analoghe, dalla posa sapientemente scorciata e con un'imponenza fisica che contrasta con l'espressione sottomessa e consapevole, erano particolarmente care al pennello di Trevisani, come testimonia la *Flagellazione* dipinta a ridosso dell'anno 1700 per la cappella del Crocifisso in San Silvestro in Capite a Roma, della quale sopravvivono il bozzetto all'Accademia di San Luca e una derivazione in piccolo conservata al Nationalmuseum di Stoccolma¹⁵ (fig. 31). Nel dipinto di Borgo Sacco la figura del protagonista è invertita, con scarsi cambiamenti, ma identiche sono la funzione e la posizione dell'uomo seduto in basso a sinistra.

Un discorso simile si può fare anche per l'affollata *Salita al Calvario* di Baroni Cavalcabò, forse la tela più raffinata del variegato complesso decorativo della parrocchiale di Borgo Sacco, datata al 1733¹⁶ (tav. VI): la patetica teatralità sottesa al tema religioso risente del dipinto di identico soggetto realizzato da Trevisani sempre in San Silvestro in Capite. Ancora al maestro istriano, ma più alla sua produzione di piccolo formato, rimandano invece le lumeggiature che ravvivano i volti di Cristo e della Vergine.

Friuli 2007; E. T. Corp, *The Stuart court and the patronage of portrait-painters in Rome, 1717-57*, in *Roma Britannica. Art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*, a cura di D. R. Marshall, S. J. Russell, K. Wolfe, British School at Rome, London 2011, pp. 39-53.

¹³ Colbacchini 2005, pp. 80-83, e Cattoi, Sava 2006, p. 106.

¹⁴ S. Rudolph, *Le pale eseguite da Francesco Trevisani negli anni Ottanta del Seicento per i primi due altari nella navata sinistra del duomo*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 172-181.

¹⁵ F. Biferali, *I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca*, «Annali delle arti e degli archivi», III, 2017, pp. 223-226.

¹⁶ Colbacchini 2005, p. 48 e Cattoi, G. Sava 2006, pp. 88-89.



Ugualmente ispirata a precedenti romani è la pala con *Sant'Antonio da Padova* nella chiesa di San Marco di Rovereto, realizzata con sicurezza tra il 1740 e il 1741 e quindi appartenente all'ultima fase della produzione di Baroni Cavalcabò¹⁷ (fig. 15). La figura del santo francescano al centro della porzione inferiore della tela rimanda, nella posa e nell'espressione sognante, analoghi personaggi estatici dipinti da Trevisani, ad esempio il san Francesco nella grande pala d'altare della chiesa romana delle Stimate¹⁸.

L'immagine che, a mio parere, presenta maggiori somiglianze con l'arte trevisaniana è l'*Annunciazione* in palazzo Bossi Fedrigotti, forse frutto di una collaborazione con Balestra (fig. 32). La tela con Maria, in particolare, rimanda, nello sguardo delicato e nella posa di profilo, alle numerose immagini della Vergine dipinte dal pittore di Capodistria, all'epoca molto note e frequentemente replicate: si possono citare la *Sacra Famiglia* del Museo Nazionale di Malta o l'*Addolorata*, piccolo quadro della Galleria Doria Pamphili di Roma. Il

¹⁷ R. Trinco, *San Marco in Rovereto. La chiesa arcipretale tra storia, arte e devozione*, La grafica, Mori 2008, pp. 96-97.

¹⁸ M. C. Cola, *Francesco Trevisani e Antonio Canevari nella chiesa delle Stimate di San Francesco. La committenza di Francesco Maria Ruspoli*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto e M. Bevilacqua, I, Gangemi, Roma 2014, pp. 524-527.



32. Antonio Balestra e Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna Annunciata*. Rovereto, collezione privata.

33. Francesco Trevisani, *Apelle ritrae Campaspe*. Pasadena, Norton Simon Museum.

34. Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Agar e l'angelo*. Parigi, Musée du Louvre.

medesimo tipo femminile è presente anche nella figura di Campaspe nella tela di Pasadena (fig. 33), risalente però al terzo decennio del Settecento e quindi a una fase di molto successiva al soggiorno romano di Baroni Cavalcabò.

Questa figura scorciata con lo sguardo sorpreso e intimorito che si rivolge al cielo è ben presente anche nelle opere di un terzo autore che il trentino dovette senza dubbio ammirare durante il suo soggiorno nell'Urbe. Mi riferisco al romano Giuseppe Bartolomeo Chiari (Roma 1654-1727), discepolo prediletto di Maratti e presente nei più prestigiosi cantieri aperti durante il pontificato di Clemente XI¹⁹. Basti qui riportare la notevole somiglianza dell'*Annunziata* di palazzo Bossi Fedrigotti con alcune figure femminili realizzate da Chiari nel primo Settecento, come l'*Agar* della tela già in collezione Lemme (oggi al Louvre, fig. 34)²⁰ o la *Susanna* di Baltimora.

Quest'ultimo esempio delle due tele dell'*Annunciazione* permette di suggerire un'ultima riflessione: i riferimenti al gusto classicista romano potrebbe-

¹⁹ Su quest'artista, cfr. B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, «The Art Bulletin», L, 1968, 1, pp. 75-86.

²⁰ *La collection Lemme. Tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 120-122 e *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), Edizioni De Luca, Roma 1998, p. 284.

ro essere pervenuti a Baroni Cavalcabò anche in maniera indiretta, attraverso gli insegnamenti del suo primo maestro Antonio Balestra. È noto come questi fu a Roma a partire dal 1690, ponendosi sotto l'egida di Maratti: la vittoria del primo premio nel 1694 all'Accademia di San Luca, con un disegno raffigurante la *Caduta dei giganti*, testimonia la sua piena adesione al gusto arcadico che imperava nella Roma di fine secolo. Anche negli anni successivi, Balestra mantenne i contatti con l'Urbe, come prova la sua elezione a pieni voti a membro dell'accademia romana nel 1725²¹. Fu quindi lui a infondere per primo la lezione classicista nell'animo del giovane pittore trentino, non solo instradandolo sulla via della Città Eterna, ma muovendolo ad assorbire schemi compositivi e spunti stilistici dalle opere del maestro di Camerano e dei suoi principali contemporanei.

Agli esempi fin qui proposti se ne potrebbero aggiungere numerosi altri, riguardo ad esempio alla *Predica del Battista* o alla *Vergine del Rosario e santi* di Borgo Sacco o ai disegni di Baroni Cavalcabò, così simili alle composizioni grafiche realizzate dagli allievi di Maratti. L'insegnamento di Balestra prima e i mesi trascorsi a Roma poi determinarono la definizione dello stile del giovane artista che mostrò di essere incline al bel composto accademico e alle composizioni studiate di ascendenza carraccesca, subendo altresì il fascino della pittura luminosa e raffinata di Trevisani. Grazie all'operato di Baroni Cavalcabò la *longa manus* del classicismo marattesco risali l'Italia, stabilendosi anche nelle chiese e nei palazzi di Rovereto e della Valle dell'Adige.

²¹ R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di A. Tomezzoli, Scripta, Verona 2016, pp. 17-34.

Serena Bugna

Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò
e la committenza artistica
di Carlo Ferdinando Lodron in valle del Chiese
(con postille su Nicolò Dorigati)

Le opere in valle del Chiese riferibili a Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò sono sei dipinti, conservati in tre diversi edifici ecclesiastici. Di queste opere, cinque sono datate o databili con sicurezza tra il 1721 e il 1727: tale cronologia risulta fondamentale per valutare la pittura di Baroni durante il corso degli anni '20 del Settecento, periodo di cui si conoscono poche opere certe. A lungo rimaste nell'anonimato, le tele sono state assegnate al pittore di Sacco grazie a un'importante scoperta archivistica resa nota da Ezio Chini nel 2000¹. Le opere giudicariesi, converrà specificarlo, non sono infatti menzionate nelle *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco* compilate da Clementino Vannetti². Tale anomalia lascia qualche perplessità in quanto il donatore dei dipinti – quantomeno di cinque – è Carlo Ferdinando Lodron, figura ecclesiastica di spicco nonché membro di una prestigiosa casata nobiliare³. Dal punto di vista geografico, il nucleo di tele si concentra infatti nei territori giudicariesi sottoposti al dominio e alla giurisdizione della famiglia Lodron: cinque dipinti afferiscono alla Contea di Lodrone mentre un dipinto si colloca nella Pieve di Bono, in prossimità del feudo di Castel Romano.

¹ E. Chini, *I dipinti delle collezioni civiche di Rovereto dal Rinascimento al Settecento: un profilo*, in *L'arte riscoperta: opere delle collezioni civiche di Rovereto e dell'Accademia Roveretana degli Agiati dal Rinascimento al Novecento*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo Civico), a cura di E. Chini, E. Mich, P. Pizzamano, Giunti, Firenze 2000, pp. 42, 49, note 19-20. Da ultimo le tele sono riportate in S. Bugna, *La pittura di età moderna in valle del Chiese nelle Giudicarie*, Grafica 5, Arco 2018, pp. 91-94.

² C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Marco Moroni, Verona 1781.

³ Sui Lodron si vedano: C. De Festi, *Genealogia e cenni storici, cronologici e critici della nobile casa Lodrone del Trentino...*, «Giornale araldico-genealogico-diplomatico», XXVII, n. 1/2/3, 1889, pp. 1-14; K. Ausserer, *La signoria dei Lodron nel Medioevo*, a cura di G. Poletti, Effe e erre, Storo 1987; AA.VV., *Sulle tracce dei Lodron: gli eventi, gli uomini, i segni*, Effe e erre, Trento 1999.

Prima di entrare nel merito delle opere, è bene soffermarsi sulla figura del committente, Carlo Ferdinando Lodron⁴. Nato a Trento nel 1663, il Lodron maturò una formazione di stampo controriformistico fra Roma e il Tirolo. A diciassette anni fu nominato canonico della cattedrale di Trento, di cui sarà poi preposito e canonico; nel 1689 divenne arciprete di Villa Lagarina, ricadente entro il feudo lodroniano di Castellano e Castelnuovo, fu poi governatore di Trento e vicario generale della diocesi⁵. In ambito ecclesiastico il Lodron raggiunse un tale potere da poter essere equiparato a un vescovo⁶; altrettanto significativo il ruolo che egli svolse in ambito familiare, subentrando al padre nel 1696 come governatore della contea di Lodrone e della giurisdizione di Castel Romano⁷. Nel corso della sua carriera politico-ecclesiastica Carlo Ferdinando Lodron fece costantemente ricorso all'arte per esibire il prestigio raggiunto ed esaltare la propria famiglia, propositi che nelle opere religiose furono sempre accompagnati da intenti catechetici e didattici. Egli legò il proprio nome a svariate iniziative artistiche, affidandole a pittori, scultori e orefici di varia provenienza e formazione⁸: dalla città alle valli, nessuna delle chiese legate alla famiglia Lodron e al capitolo cattedrale fu esclusa dalla sua munificenza, concretizzata in altari, dipinti, argenterie e paramenti⁹. A buon diritto il Lodron può quindi essere definito uno dei maggiori committenti in Trentino tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. La principale fonte per la committenza di Carlo Ferdinando Lodron sono i registri di spesa conservati nell'Archivio Lodron Villa depositato presso la Biblioteca civica di Rovereto, documentazione già nota agli studiosi¹⁰ che tuttavia non menziona

⁴ Per un profilo di Carlo Ferdinando rimando alla bibliografia citata in: A. Cont, *L'altare dell'Assunta nella pieve di Villa Lagarina (1696-1700)*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», CCL, 2000, ser. VII, vol. X, A, p. 216, nota 1. A questi si aggiungano: D. Cattoi, *Propositi commemorativi, glorificazione dinastica, propaganda politico-religiosa: Carlo Ferdinando Lodron e il ritratto*, «Civis», 2000, 70, pp. 47-66 e M. Tamanini, *Il libro dei conti di Carlo Ferdinando Lodron: la committenza artistica*, tesi di laurea, Università degli studi di Trento, relatore prof. Andrea Bacchi, anno accademico 2002-2003.

⁵ Cont 2000, p. 218.

⁶ Carlo Ferdinando Lodron è definito «vescovo mancato» in Tamanini 2002-2003, p. 6.

⁷ R. Codroico, *Gli uomini, in Sulle tracce dei Lodron* 1999, p. 182.

⁸ Il Lodron fu in contatto diretto con artisti di nota fama quali il pittore Nicolò Dorigati, gli scultori Cristoforo e Sebastiano Benedetti e l'architetto Andrea Pozzo. Fece ricorso anche a nomi meno famosi, come il pittore roveretano Abramo Stolz, il pittore cremonese Francesco Betti, lo scultore bresciano Alessandro Calegari, l'intagliatore Tommaso Oradini, gli orefici Antonio Cusetti e Cristoforo Sola. Tamanini 2002-2003, pp. 6, 7; Cont 2000, p. 220.

⁹ Cont 2000, p. 221. Meno indagata risulta la committenza di opere destinate a castelli e palazzi della famiglia. Per i ritratti si veda Cattoi 2000.

¹⁰ Un registro è trascritto in Tamanini 2002-2003, pp. 59 e segg.; per i registri si vedano anche Cattoi 2000, p. 48, nota 5, p. 49, nota 12 e Cont 2000 p. 220, nota 11.

il nome di Gaspare Antonio Baroni, emerso invece da una lettera conservata nello stesso archivio¹¹. Anche le notizie inedite di cui si dà conto nel presente contributo provengono da lettere e carte sciolte custodite nel medesimo fondo, di estremo interesse ma piuttosto complesso da consultare¹².

Uno dei pittori prediletti dal Lodron fu Nicolò Dorigati¹³, autore della pala dell'altare maggiore nella chiesa dell'Assunta a Villa Lagarina, maestosa macchina scenografica realizzata da Cristoforo e Sebastiano Benedetti, nonché della pala dell'altare dell'Assunta in Duomo presso cui Carlo Ferdinando dispose di essere sepolto¹⁴. A Dorigati spetta inoltre il ritratto a grandezza naturale del prelato, oggi conservato nella sacrestia di Villa Lagarina ma un tempo esposto nell'aula della chiesa assieme ai ritratti di altri ecclesiastici della famiglia Lodron¹⁵. Nel dipinto figurano alcuni elementi – evidentemente richiesti dal committente – che si possono ritrovare anche nelle opere di Baroni: i santi patroni Carlo Borromeo e Ferdinando III di Castiglia¹⁶, lo stemma araldico della famiglia Lodron, un'iscrizione con i titoli laici ed ecclesiastici di Carlo Ferdinando accompagnati dalle rispettive località¹⁷. Il lungo elenco si apre con

¹¹ *Epistolario Lodron*, ms. [XVIII secolo], Rovereto, Biblioteca Civica, Archivio Lodron Villa [=BCR, ALV], ms. 37.3, num. 4332. Ritengo opportuno indicare nuovamente la collocazione del documento in quanto errata in Chini 2000, p. 49, nota 20; *idem* in Cont 2000, p. 266, nota 118. Segnalo inoltre che la lettera è datata 1° novembre 1722, ma l'inventario dell'archivio riporta erroneamente il millesimo 1727.

¹² Il Fondo Lodron è ricchissimo di materiale inedito, tuttavia non è di facile consultazione in quanto privo di un inventario unitario. Auspicando un'inventariazione organica, si coglie l'occasione per sottolineare il potenziale del Fondo Lodron ai fini della ricerca storico-artistica e non solo.

¹³ Per una bibliografia aggiornata su Dorigati rimando a E. Mich, *Pietro e Marco Liberi a Trento e gli esordi di Nicolò Dorigati*, in *Tesori dal passato. Arte e storia in dieci anni di acquisizioni*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, Saturnia, Trento 2014 (Beni artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 23), p. 136, nota 28.

¹⁴ Cont 2000 pp. 226 e segg.; *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, I, a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento, 2003, p. 48.

¹⁵ Si tratta di una serie di sei ritratti a figura intera e grandezza naturale raffiguranti gli antenati canonici e i parroci di Villa Lagarina originariamente appesi alle pareti del presbiterio. Un decreto visitale del 1750 ordinò che i dipinti fossero trasferiti altrove in quanto erano diventati oggetto di devozione e preghiera: Cattoi 2000, p. 57.

¹⁶ Cont 2000, p. 221.

¹⁷ «CAROLUS FERDINANDUS S.R.I. COMES REGENS LODRONI ET CASTRI ROMANI LATERANUS D(OMI)N(US) CASTELLANI ET / CASTRI NOVI CASTRI S. IOAN(N)IS IN LATERANO & C. ECCL(ES)IÆ CATH(ED)RA(LIS) TRID(ENTI)NÆ PRÆP(OSITUS) ET CAN(ONICUS), VILLÆ LATERANÆ AB AN(N)O / 1689 ARCHIP(RESBITE)r, PRIOR GENERALIS RESTITUTOR SCHOLARUM DOCT(RI)NÆ (CHRISTI)ANÆ, VIC(ARIUS) GEN(ERA)LIS ET GUBERNATOR TRIDENTI / RECOGNITIONIS COE(SAR)EÆ ET SACRI S.P.Q.R. DE FAMILIA SUA LATERANA PATRITIA ROMANA SALVÆ GUARDIÆ COES(AR)EÆ ET INDIGENATUS / REGNI HUNGARLÆ PRO TOTA SUA FAMILIA OBTECTOR A

le giurisdizioni giudicariesi – all'epoca comprendenti anche la bresciana Val Vestino – di Lodrone e Castel Romano, dove il Lodron ricoprì il ruolo di amministratore laico e giurisdicente¹⁸. A questo proposito è significativo notare che dal 1703 i diversi rami della famiglia Lodron furono coinvolti in una complicata lite per l'eredità, causa nella quale lo stesso Carlo Ferdinando si spese con pubblicazioni per dimostrare il diritto alla successione della propria linea¹⁹. Sotto questa luce – senza negare lo zelo del Lodron – le opere commissionate per gli edifici religiosi della valle del Chiese acquistano un nuovo valore: mentre le già note commissioni risalenti all'ultimo decennio del Seicento sono eseguite – fatto sfuggito alla critica – in collaborazione con il padre Nicolò Giorgio²⁰ e risultano circoscritte al solo paese di Lodrone²¹, i lavori promossi negli anni '20

VEN(ERABILE) IN(NOCEN)TIO XI AB ÆTATE PRO EPISCOPATU MOTU PROPRIO DISPENSATUS / CAMERARIATUS PONTIFICII EPISCOPATUS KINIGSGRACENSIS, AUDITORATUS S. ROTÆ ROMANÆ A LEOPOLDO I VLTRO DELATORUM / N(O)N ACCEPTOR MDCCCXXI». Se ne riporta una traduzione a cura dell'autrice: «Carlo Ferdinando Laterano conte del Sacro Romano Impero, reggente di Lodrone e Castel Romano, signore di Castellano e Castelnuovo e del castello di San Giovanni in Laterano [Bondone] ecc. Preposito e canonico della chiesa cattedrale di Trento, arciprete di Villa Laterana [Lagarina] dall'anno 1689, priore generale riformatore delle scuole [confraternite] della Dottrina Cristiana, vicario generale e governatore di Trento; ottenne il riconoscimento dell'imperatore e del senato romano di salvaguardia sulla propria famiglia laterana patrizia romana e l'indigenato del regno d'Ungheria per tutta la sua famiglia; di sua iniziativa, dispensato per via dell'età dall'episcopato dal venerabile Innocenzo XI; non accettò il camerariato pontificio, il vescovado di Königsgrätz, la carica di uditore della Sacra Rota Romana da parte di Leopoldo I senza motivo dei delatori 1722». La particella indeclinabile «ultro» può assumere il significato di «al di là, spontaneamente, inoltre, anzi»; la locuzione «ultro delatorum» è stata qui tradotta con valore concessivo interpretandola come una presa di posizione nei confronti di maldicenze.

¹⁸ Ne sono esempio le investiture relative alla Val Vestino pubblicate in G. Zeni, *Al servizio dei Lodron. La storia di sei secoli di intensi rapporti tra le comunità di Magasa e Val Vestino e la nobile famiglia trentina dei Conti di Lodrone*, CGS, Bagnolo Mella 2007, pp. 235 e segg. Qui Carlo Ferdinando Lodron rinnova investiture, amministra la giustizia sia in cause civili che criminali, emana ordini per il buon governo, autorizzare licenze di caccia, pesca e porto d'armi, definisce l'affitto del mulino, dà indicazioni sul taglio del legname: esercita quindi le prerogative di un signore feudale.

¹⁹ C. F. Lodron, *Deductio in causa fideicommissorum familiae comitum Lodroni et Lateranensium...*, Eredi Mayr, Salisburgo 1704. Si tratta di un libello indirizzato al principe vescovo di Salisburgo Giovanni Ernesto Thun atto a dimostrare che il diritto di primogenitura spettasse alla linea giudicariese, già titolare del maggiorascato di secondogenitura. Il titolare della primogenitura, spettante alla linea di Castelnuovo e Castellano, era infatti morto senza eredi rendendo necessario stabilire quale parente dovesse subentrare. Per l'argomento di veda anche M. Bertoldi, *I proclami dei Lodron per i feudi lagarini (secoli XVI-XVIII). Elaborazione statutaria ed esercizio della giurisdizione*, Effe e Erre, Trento 1998, pp. 81 e segg.

²⁰ Nel 1692 Carlo Ferdinando condusse a nome del padre il contratto per la realizzazione dell'altare marmoreo per la chiesa della Santa Croce a Lodrone, affidato a Cristoforo Benedetti (pubblicato in Cont 2000, p. 231): BCR, ALV, faldone 12A/55. Anche i lavori di ampliamento alla chiesa parrocchiale di Lodrone – coro, sagrestia, cappelle – furono promossi da Carlo Ferdinando in compartecipazione con il padre: BCR, ALV, faldone 12, doc. XII/338.

²¹ A Lodrone erano presenti l'antico castello e due palazzi della famiglia. Sembra che Carlo

del Settecento coinvolgono anche le località minori e più distanti, quasi a voler rimarcare entro quei territori la legittima autorità della famiglia²² alla quale Carlo Ferdinando procurerà il predicato di Laterano²³. Questa è la cornice entro cui si esplicano le commissioni affidate a Gaspare Antonio Baroni.

Il dipinto più eclatante è la pala dell'altare maggiore della chiesa di Riccomassimo, piccolissimo villaggio appartenente alla contea di Lodrone, fatta costruire *ex novo* dallo stesso Carlo Ferdinando attorno al 1720 (fig. 35)²⁴. Si tratta di un edificio di dimensioni molto modeste ma «del tutto ben provveduta dalla nota pietà del suo fondatore egualmente zellante che generoso»²⁵. L'intitolazione rimarca la devozione personale di Carlo Ferdinando verso il Borromeo, suo santo patrono e modello di vita²⁶. Il dipinto in questione raffigura san Carlo Borromeo che abbraccia il Crocifisso, la Madonna, Dio Padre, la colomba dello Spirito Santo e Carlo Ferdinando Lodron in atto di preghiera, ritratto a mezzo busto nel margine inferiore della tela. Il donatore è identificabile grazie alla presenza dello stemma Lodron e all'iscrizione «C(A-ROLUS) F(ERDINANDUS) Lat(eranus) C(OMES) L(ODRONI) &c(e-tera) D(AT) D(ICAT) D(EDICAT) A(NN)º 1727»²⁷. Anche i verbali della visita pastorale del medesimo anno ne confermano l'identità: «nella cappella dedicata a San Carlo a Riccomassimo è dipinto l'eccellentissimo e reverendissimo domino Carlo Lodron preposito e canonico di Trento»²⁸. Converrà a

Ferdinando fosse solito trascorrere là dei periodi, tanto che un'ala di palazzo Lodron al Caffaro è definita la sua «solita abitazione»: «in quadam thalamo magno septemtrionem versus noncupato La Torresella pallatii ad Capharum solitae habitationis praelibati Excellentissimi et Reverendissimi domini comitis Caroli Ferdinandi de Lodrono Reggentis». Il documento, datato 5 settembre 1722, è pubblicato in Zeni 2007, p. 262.

²² Significativo notare che le opere non rispondono a una precisa esigenza pastorale: dagli atti delle visite pastorali di quel periodo non emergono infatti richieste in proposito.

²³ G. B. Lazari, *Discorso intorno l'antica et illustrissima Casa Lateranense hor detta Lodronesca*, Monauri, Trento 1730.

²⁴ La data 1720 è apposta in facciata, recuperata in un recente restauro (2020-2021).

²⁵ Trento, Archivio Diocesano [=ADT], *Atti Visitati*, 60 (1750), cc. 111r, 189v. La tradizione locale ricorda la chiesa riccamente dotata di preziose suppellettili, di cui oggi rimane poco. Alla dotazione della chiesa aveva contribuito anche Girolamo Giuseppe Lodron, nipote di Carlo Ferdinando, donatore della campana: R. Codroico e G. Poletti, *Le chiese del comune di Storo*, Effe e Erre, Trento 1995, p. 170.

²⁶ Nel 1717 Carlo Ferdinando Lodron promosse la pubblicazione della *Regula* degli Oblati di San Carlo Borromeo e fece fondare a Vienna la Congregazione dell'Oratorio: Cont 2000, pp. 216, 221.

²⁷ Per l'acronimo D.D.D. si propone qui lo scioglimento «D(at) (o Donat) d(icat) d(edicat)» anziché «D(icavit) D(ono) D(edit)» cfr. Chini 2000, p. 42. Non condivisibile la proposta «D(ome-nico) D(iziani) D(ipinse)» in Codroico e Poletti 1995, p. 170.

²⁸ ADT, *Atti Visitati*, 38 (1727) c. 65r. Significativo notare che nel resoconto della visita pastorale il Lodron è ricordato per le cariche ricoperte all'interno del capitolo cattedrale, mentre nell'iscrizione apposta al dipinto è indicato con il solo titolo di signore territoriale.



35. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *San Carlo Borromeo abbraccia Gesù Cristo crocifisso con Dio Padre, colomba dello Spirito Santo, Madonna addolorata, angioletti e Carlo Ferdinando Lodron in preghiera*, 1727. Riccomassimo, chiesa di San Carlo Borromeo.

questo punto notare che la presenza del donatore in una pala d'altare del 1727 risulta un fatto piuttosto inconsueto, quasi anacronistico; tuttavia il dipinto della chiesa di Riccomassimo non doveva essere un caso isolato, in quanto dai documenti consta che Carlo Ferdinando fosse effigiato «sostenuto da un angelo» anche nella pala della cappella del castello di San Giovanni a Bondone, opera non rintracciata²⁹. Al di là della singolare scelta, senza dubbio indotta dal committente, l'immagine permette di valutare la capacità di Baroni come ritrattista, attività scarsa di prove ma documentata da Vannetti, con particolare riferimento ai ritratti «di vecchi»³⁰ (tav. V).

Il merito di aver ricondotto la tela di Riccomassimo a Gaspare Antonio Baroni va a Ezio Chini: a confortare l'attribuzione, proposta su base stilistica, è una nota d'archivio rinvenuta da Alessandro Cont in cui sono menzionati due dipinti destinati alla chiesa dell'Annunciazione di Lodrone, a pochissimi chilometri da Riccomassimo³¹. Si tratta di una lettera del novembre 1722 inviata da Carlo Ferdinando al curato di Lodrone, Giovanni Antonio Beltrami. Benché già edito, vale la pena riportare il passaggio in cui Gaspare Antonio Baroni è citato assieme a Nicolò Dorigati:

«[...] havendo data da far al signore Nicolino Dorigati la pala dell'Altare maggiore di codesta chiesa e 2 colaterali di detto altare al signor Baroni di Sacco, che li ha già principati. In detta pala vi entra oltre la beatissima Vergine San Gabriele Sant'Adriano gloriosissimo, li quali come sa sono i signori pittori migliori de paese»³².

«I pittori migliori de paese»: così Carlo Ferdinando definisce i pittori cui ha allogato i dipinti destinati al presbiterio della chiesa parrocchiale di Lodrone. La pala dell'altare maggiore è commissionata a Nicolò Dorigati, che a quell'altezza cronologica aveva già raggiunto i sessant'anni ed era il pittore di fiducia di Carlo Ferdinando sulla scorta di un rapporto risalente

²⁹ Nel verbale della visita pastorale del 1750 relativo alla cappella del Castello di San Giovanni a Bondone si legge: «in icone solita imago comitis canonici Caroli Ferdinandi qui sustentatur ab angelo». ADT, *Atti visitali*, 60 (1750), c. 111r.

³⁰ «[...] e non son punto pregevoli certi ritratti, massimamente di Vecchi; giacché sebbene il Baroni non si piccasse del mestiere di ritrattista (del quale raro, o nessuno, che al massiccio dell'arte attendesse, giammai si piccò) pure all'uopo toccava con buon garbo quelle guance grinzose, que' bei nasi rossicci, quegli occhi bigi, e quelle barbette, che nelle immagini de' nostri Antenati veggiamo». Vannetti 1781, p. XLIV.

³¹ Chini 2000, p. 42.

³² Ivi, p. 49, nota 20. Per l'esatta collocazione archivistica cfr. nota 11 in questo saggio.

agli inizi della sua carriera: tra le prime opere di Dorigati figurano infatti le due tele licenziate tra il 1693 e il 1694 per la chiesa di Santa Croce a Lodrone³³. La coppia di dipinti destinata a fiancheggiare la pala di Dorigati è affidata invece a Baroni, vent'anni più giovane di Dorigati ma equiparato per fama, presumibilmente ottenuta in seguito alle tele realizzate per la chiesa del Carmine a Rovereto. Un'altra nota, che si pubblica qui per la prima volta, permette di stabilire che i dipinti di Baroni furono consegnati e messi in opera nel novembre del 1723:

«La settimana decorsa mandai a Thione li dieci cari a levar le pietre delle 4 Portine [...] e le 2 cornici per li 2 quadri grandi, che capitano giovedì decorso con li maestri Beraldi il tutto ben conditionato che subito cominciarono a metter il tutto in opera, havendo di già posate le 2 cornice delli quadri»³⁴.

I riferimenti archivistici si mostrano quindi fondamentali per circoscrivere cronologicamente i dipinti di Baroni tra il novembre del 1722 e il novembre del 1723, oltre che per attestare la collocazione originaria delle tele³⁵. Prima di entrare nel merito delle due opere di Baroni è utile fare una digressione sulla figura di Nicolò Dorigati: dalla consultazione delle fonti d'archivio sono infatti emerse alcune interessanti notizie che lo riguardano, sempre in relazione alla committenza di Carlo Ferdinando Lodron. Innanzitutto, in una lettera scritta dal Lodron si è ritrovata la menzione di Dorigati come autore delle due portine di tabernacolo della chiesa parrocchiale di Lodrone, datate 1721, già attribuite al pittore per via stilistica³⁶ e recentemente recuperate dopo un furto³⁷: «[...] mandandole le portine di ferro ben dipinte da questo piissimo, prudentissimo e celeberrimo Pittore signore Nicolò Dorigati»³⁸.

³³ Cont 2000, p. 237, nota 51. I due dipinti sono oggi esposti nel santuario della Madonna dell'Aiuto.

³⁴ Lettera del curato di Lodrone a Carlo Ferdinando Lodron, 16 novembre 1723: BCR, ALV, faldone 12A, doc. XIIA/08, c. 1r.

³⁵ L'originarietà della collocazione laterale dei due dipinti è negata in Codroico e Poletti 1995, p. 155.

³⁶ F. Nadezda, sch. D5I0224, Trento, Archivio del Museo Diocesano Tridentino [=AMD].

³⁷ Trafugate nel 2008, le due portine sono state ricollocate in chiesa nell'aprile del 2021. Notizia riportata da Ansa e dai principali quotidiani trentini e locali: https://www.ansa.it/trentino/notizie/2021/04/14/trovate-e-restituite-porticine-tabernacolo-del-700-rubate_1f81b12f-7585-4893-bfb7-778f19fa76f3.html. Articolo consultato in data 31/08/2021.

³⁸ Lettera di Carlo Ferdinando Lodron, 1° gennaio 1722: *Epistolario Lodron*, BCR, ALV, ms. 34.5, doc. 2748, c. 2v. Non è chiaro se il destinatario della missiva sia il nipote di Carlo Ferdinando o il curato di Lodrone.



36. Nicolò Dorigati, *Angioletti reggenti un'immagine dell'Annunciazione, sant'Adriano di Nicomedia, san Giovanni Nepomuceno e angioletto con un reliquiario*, 1722. Lodrone, chiesa dell'Annunciazione di Maria, altare maggiore.

Come di consueto, la committenza lodroniana delle portine dipinte è palesata dallo stemma di famiglia e da una sigla. Una missiva del 1722 documenta invece l'attività di Dorigati come copista, allorché Carlo Ferdinando chiese in prestito alla cognata un'immagine di sant'Anna con l'intento di farla copiare «dal signor Nicolino», prassi già attuata con un *Ecce Homo* di Tiziano (sic!) concesso dal conte Ludovico Lodron³⁹. Un'ultima osservazione riguarda il dipinto realizzato per l'altare maggiore della chiesa dell'Annunciazione di Lodrone (fig. 36). Il passaggio della lettera scritta da Carlo Ferdinando descrive i soggetti del dipinto: la Vergine Maria, l'Arcangelo Gabriele e sant'Adriano. È bene osservare che la descrizione non coincide perfettamente con quanto raffigurato nel dipinto: nella tela sono presenti sant'Adriano indicante un quadretto ovale sostenuto da angeli e raffigurante l'Annunciazione; un angelo reggente un reliquiario verosimilmente identificabile nel «reliquiario bellissimo e grande d'argento e chrisallo» contenente la reliquia di sant'Adriano, dono di Carlo Ferdinando alla stessa chiesa di Lodrone⁴⁰; infine san Giovanni Nepomuceno inginocchiato sopra un cuscino con le mani giunte in preghiera. A ben guardare quest'ultima figura, non menzionata nel documento, mostra alcuni dettagli anomali: il volto è sproporzionato rispetto alle mani; l'incarnato terroso del viso risulta molto diverso da quello roseo delle mani; la cotta è visibilmente asimmetrica; è inoltre assente il chiaroscuro metallico ravvisabile nei panneggi delle altre figure. Sorge quindi il sospetto che il santo boemo – che pur fu beatificato nel 1721 e canonizzato nel 1729 – sia frutto di una ridipintura: a questo punto è lecito chiedersi se al posto del santo fosse in origine ritratto lo stesso Carlo Ferdinando, come nella pala di Riccomassimo e in quella di Bondone⁴¹.

Tornando ai dipinti di Gaspare Antonio Baroni: si tratta di due tele di eguali dimensioni, collocate entro cornici lapidee ai fianchi della pala di

³⁹ La richiesta, inoltrata per lettera al curato di Lodrone, inerisce un'immagine di sant'Anna che sarebbe poi stata esposta nella chiesa Arcipretale di Villa Lagarina. *Epistolario Lodron*, BCR, ALV, ms. 37.3, num. 4332, c. 1v. Vale la pena notare che si tratta della medesima lettera in cui è citato Gaspare Antonio Baroni.

⁴⁰ Codroico, Poletti 1995, p. 155: qui la suppellettile è indicata come il reliquiario di san Flaviano donato da Carlo Ferdinando al duomo di Trento e pertanto il santo martire è identificato – erroneamente – in Flaviano anziché in Adriano, come d'altra parte indicato dall'attributo iconografico dell'incudine e del martello. L'inedita nota d'archivio del 1696, nella quale il curato di Lodrone elenca i doni ricevuti da Carlo Ferdinando, induce a supporre che il reliquiario raffigurato nel dipinto sia quello di sant'Adriano donato alla chiesa di Lodrone. BCR, ALV, faldone 12, doc. XII/338.

⁴¹ Da ricordare che il ritratto di Carlo Ferdinando realizzato da Dorigati era originariamente appeso nel presbiterio della chiesa di Villa Lagarina, da dove fu fatto togliere perché contrastante le disposizioni ecclesiastiche che vietavano di esporre in chiesa figure diverse da santi: cfr. nota 15 del presente saggio. Per Bondone si veda la nota 29, sempre del presente saggio.



37. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna con Gesù Bambino e santi Giuseppe, Vigilio, an Carlo Borromeo, Antonio da Padova, Ferdinando III di Castiglia e santo re*, 1722-1723. Lodrone, chiesa dell'Annunciazione di Maria, presbiterio.



38. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna di Loreto e santi Michele arcangelo, Giovanni Evangelista, Pietro, Giovanni Battista e angelo custode*, 1722-1723. Lodrone, chiesa dell'Annunciazione di Maria, presbiterio.

Nicolò Dorigati, sulla parete di fondo del presbiterio. La coppia di dipinti, concepiti *en pendant*, ben esemplifica la devozione per la Vergine e i santi tipica della religiosità controriformista, a cui Carlo Ferdinando aderiva fortemente⁴². Il dipinto di sinistra (fig. 37) raffigura la Madonna col Bambino, coi santi Giuseppe, Vigilio, Carlo Borromeo, Antonio da Padova, Ferdinando III di Castiglia e un santo re (Luigi IX?); seminascosto dalla figura del santo patavino, sul basamento del trono campeggia lo stemma Lodron. Dal punto di vista stilistico-formale, spiccano le brillanti cromie dell'azzurro e del rosso e

⁴² Cont 2000, p. 221.

si riconoscono pose e fisionomie ricorrenti in Baroni. Il dipinto di destra (fig. 38), che si caratterizza per figure dal contorno ben definito, raffigura invece la Madonna di Loreto coi santi Michele Arcangelo, Giovanni Evangelista, Pietro, Giovanni Battista e angelo custode. In questo caso lo stemma lodroniano è raffigurato in bella mostra nella parte inferiore della tela.

La sicura paternità dei dipinti collocati nel presbiterio della chiesa parrocchiale di Lodrone ha permesso di riferire a Baroni le pale degli altari delle cappelle laterali (figg. 39-40), attribuzione già avallata dallo stile pittorico⁴³. Le due tele ornano altrettanti altari in marmo commissionati da Carlo Ferdinando Lodron al marmista Bartolomeo Lucchi (o Luchi), saldati nel 1721⁴⁴. Trattandosi di due altari identici, il millesimo 1725 apposto alla pala della Madonna Immacolata aveva indotto a riferire al medesimo anno anche il *pendant* dedicato alla Madonna del Rosario, ma un'inedita nota archivistica ricavata da una lettera del 15 maggio 1724 smentisce questa supposizione:

«Dal suo comesso ho ricevuta la bellissima pala per l'altare di questa capella del santissimo Rosario, che li rendo mille, e mille grazie e la beatissima Vergine sarà la vera remuneratrice di tanto bene che fa a questa sua chiesa. Mi spiace solo che il talaro, e pala è quattro ditti più longo, e due più largo del concavo, o sia nicchia dell'altare [...] Dominica prossima pubblicherò a questo Popolo li santi continenti di detta Pala»⁴⁵.

⁴³ Chini 2000, p. 42.

⁴⁴ Il nome di Lucchi risulta da una nota di pagamento sottoscritta dal maestro e dal Lodron, conservata presso BCR, ALV, faldone 12A, doc. XIA/175. La paternità era stata segnalata da L. Liandru e S. Retrosi, invv. 102, 151, AMDT, *Inventario diocesano*, Parrocchia dell'Annunciazione di Maria, Lodrone (Storo). È singolare notare che Bartolomeo Lucchi nel 1720 risulti attivo anche nella chiesa parrocchiale di Sacco: A. Tomezzoli, *Andrea Luchi*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Il Seicento e il Settecento*, II, 2003, p. 187. Oltre agli altari laterali e al fonte battesimale della parrocchiale di Lodrone, la nota documentaria riporta un acconto per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista a Turano (Valvestino), contesto territoriale oggi appartenente alla provincia di Brescia ma un tempo ricadente sotto la stessa Contea di Lodrone. Un'iscrizione apposta al paliotto aveva già permesso di collegare la commissione dell'opera a Carlo Ferdinando (Codroico 1999, p. 183), tuttavia la paternità di Lucchi risulta inedita. D'interesse ma purtroppo difficile da valutare perché molto abraso è il dipinto che orna la portina del tabernacolo, raffigurante *Gesù Bambino e san Giovannino* accompagnati dall'arme lodroniana e la data 1723. Il fronte dell'altare di Turano è caratterizzato da specchiatura centrale con croce e pilastri laterali con leone rampante dello stemma Lodron, composizione analoga a quella che si ritrova negli altari laterali della parrocchiale di Lodrone. A questo nucleo è possibile accostare anche l'altare maggiore della chiesa di Armo a Valvestino (1723) e l'altare di Sant'Antonio nella chiesa del Carmine di Strada a Pieve di Bono (1724) entrambe fatti realizzare da Carlo Ferdinando. Dopo un sopralluogo, segnalo che svariate chiese della Val Vestino conservano opere legate alla committenza della famiglia Lodron, mai indagate; l'argomento meriterebbe di essere approfondito.

⁴⁵ Lettera del curato di Lodrone a Carlo Ferdinando Lodron, 15 maggio 1724: BCR, ALV,



39. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna con Gesù Bambino che consegna il rosario a san Domenico, con i santi Francesco d'Assisi, Carlo Borromeo, Ferdinando III di Castiglia, Ruperto e Giovanni Nepomuceno (?)*, 1724. Lodrone, chiesa dell'Annunciazione di Maria, cappella laterale sinistra.



40. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna Immacolata tra san Giuseppe e Anna in preghiera illuminati dallo Spirito Santo e santi*, 1725. Lodrone, chiesa dell'Annunciazione di Maria, cappella laterale destra.

Nella lettera il curato di Lodrone scrive a Carlo Ferdinando Lodron avvisandolo di aver ricevuto il dipinto destinato all'altare del Rosario; dopo i ringraziamenti, comunica che il dipinto è leggermente più grande della nicchia e quindi andrà riadattato. Infine, riferisce che illustrerà pubblicamente – presumibilmente in occasione della Messa festiva – i santi raffigurati nel dipinto: questa interessante postilla è perfettamente in linea con l'insegnamento della Dottrina Cristiana promosso da Carlo Ferdinando, il quale riconosceva all'arte un importantissimo ruolo didattico-catechetico⁴⁶.

faldone 12A, doc. XIIA/06, c. 1r.

⁴⁶ Carlo Ferdinando era stato promotore del rinnovamento della scuola tridentina della Dot-

Grazie alla lettera è possibile datare con sicurezza la pala del Rosario entro il maggio del 1724, quindi anteriore – benché di poco – alla pala dell'Immacolata. Tra le prove del pittore di Sacco presenti a Lodrone, quest'ultima è indubbiamente la più sorprendente: si tratta di una composizione molto gremita – si contano almeno venti figure, ognuna caratterizzata fisiognomicamente – e si notano diversi piani, sia in altezza che in profondità. Con l'aumentare della profondità di campo, la gamma cromatica si fa più desaturata, tanto che i santi in gloria in secondo piano sono realizzati con toni pastello e una pittura più sciolta. Questi elementi sembrano trovare assonanza nella descrizione fornita da Vannetti in merito agli anni «più fioriti» di Baroni:

«Negli anni suoi più fioriti [...] morbido poi, e delicato ne' visi, e nelle carni delle Vergini, de' Bambini, e degli Angeli, ne' quali imprimeva una modestia, e un'amabilità veramente celeste, ch'era immagine di quell'affetto, ond'egli solea dipinger quanto aveva relazione col Paradiso; a tal che può asserirsi, che i Cieli, e le Glorie siano d'ordinario le cose migliori de' Quadri suoi»⁴⁷.

Notevole è anche la parte inferiore del dipinto, dove l'angelo che salva le anime purganti è raffigurato in volo, scorciato di spalle, espediente che imprime maggiore profondità alla scena. Significativa è poi la regia luministica della parte corrispondente al Purgatorio, con forti chiaroscuri contrapposti a tonalità ambrate, già sperimentata da Baroni nei dipinti destinati alla chiesa del Carmine a Rovereto. Un'analoga orchestrazione di luci e ombre si ritrova nella pala dell'altare maggiore della chiesa di Por (tav. IV), inedito, ricondotto al pittore di Sacco da Giuseppe Sava⁴⁸. Il dipinto conservato a Por differisce da quelli esaminati per soggetto: al posto della Madonna circondata da uno stuolo di santi troviamo san Lorenzo, il santo titolare della chiesa, raffigurato nell'atto del martirio. Alcune soluzioni e idee compositive ricalcano la pala dell'Immacolata di Lodrone: si vedano ad esempio il soldato che chiude la composizione sulla destra a confronto con il san Luigi IX di Francia, oppure il carnefice di spalle nell'angolo inferiore sinistro della tela che richiama la posa scorciata dell'angelo. Converrà però constatare che la composizione generale

trina Cristiana: Cont 2000, pp. 218, 219. Va notato che nel ritratto del canonico eseguito da Nicolò Dorigati, uno degli angioletti regge un libretto con la scritta «MODO / CHE SI TIENE / NELLA / CATHEDRALE / E DIOCESE / DI TRENTO / PER INSEGNARE / LA DOTRINA / CHRISTIANA / IHS N(OST)RÆ S(ALU)TI 1698».

⁴⁷ Vannetti 1781, pp. LXVI, LXVII.

⁴⁸ Sava, sch. D3H0473, AMDT, *Inventario diocesano*.

del dipinto si rifà a un illustre antecedente: il *Martirio di san Lorenzo* dipinto da Tiziano per la chiesa dei Gesuiti a Venezia. Simili sono infatti l'impaginazione della scena e l'ambientazione notturna, con l'espedito delle braci incandescenti e delle fiaccole come fonte di luce. Nella tela di Baroni si ritrovano inoltre alcuni elementi fedelmente desunti dal dipinto veneziano, seppur rielaborati e reinterpretati: si vedano i carnefici che attizzano il braciere sulla sinistra; i soldati sulla destra; le colonne sullo sfondo. Diversa è invece la figura di san Lorenzo, ritratto in un uno scatto drammatico in Tiziano, raffigurato in posa serena e pacata in Baroni. La differenza d'altra parte evidenzia lo stacco cronologico: nella pala di Por il martire è il fulcro visivo, espressione del sentimento devozionale della pittura post-tridentina. In quest'ottica assume significato anche la presenza, nella parte alta del dipinto, della Madonna che intercede presso la Trinità, figure altrimenti estranee alla narrazione del martirio e non presenti nel dipinto di Tiziano. Non è azzardato supporre che Baroni avesse visto l'opera del maestro cadorino con i propri occhi⁴⁹; nella stessa chiesa a Venezia è presente infatti una pala di Antonio Balestra, maestro di Baroni⁵⁰, significativamente realizzata negli anni in cui il pittore trentino avrebbe soggiornato in Laguna al seguito del maestro veronese⁵¹.

Per quanto riguarda la committenza del dipinto di Por, è bene sottolineare che non si sono rinvenuti documenti che collegano l'opera a Carlo Ferdinando Lodron, né sono presenti indizi sicuri che possano indirizzare a quest'ipotesi⁵². Tuttavia non è inverosimile che il donatore dell'opera sia lo stesso Lodron: il piccolo villaggio di Por sorge infatti a un solo chilometro da Castel Romano, feudo di cui Carlo Ferdinando era conte reggente, come si è detto. Ascrivere l'opera alla committenza del Lodron permetterebbe inoltre di circoscrivere la realizzazione del dipinto entro il 1730⁵³, anno della morte del canonico. Pur non avendo la certezza che la pala di Por rientri tra le opere commissionate da Carlo Ferdinando, rimane il fatto che nel corso degli anni '20 del Settecento il prelato ricorse a Baroni in modo continuativo, affidan-

⁴⁹ Se la composizione fosse desunta da una stampa, ci si aspetterebbe di trovarla raffigurata in controparte.

⁵⁰ Per gli echi di Balestra nella produzione di Baroni si rimanda al contributo di Alice Salavolti nel presente volume.

⁵¹ Il soggiorno di Baroni a Venezia sarebbe avvenuto tra il 1703 e il 1705: Vannetti 1781, pp. X-XI.

⁵² Per ovvi motivi, nel *Martirio di san Lorenzo* non possono essere presenti gli immancabili santi Carlo Borromeo e Ferdinando. Non si trovano neppure iscrizioni o stemmi, ma va notato che il dipinto è collocato in un'ancona lignea secentesca, mentre la parte marmorea dell'altare è ottocentesca.

⁵³ La datazione del dipinto su base stilistica è proposta al secondo quarto del Settecento: G. Sava, sch. D3H0473, AMDT, *Inventario diocesano*.

dogli a più riprese la realizzazione di dipinti destinati alle chiese di Lodrone e Riccomassimo. È noto inoltre che nel 1728 il Lodron avrebbe voluto incaricare il pittore della decorazione della volta della chiesa dell'Assunta a Villa Lagarina⁵⁴, ma l'opera fu intrapresa solamente trent'anni più tardi, durante la reggenza dell'arciprete Massimiliano Settimo Lodron, nipote di Carlo Ferdinando⁵⁵. Com'è risaputo, Baroni non riuscì a concludere l'impresa: l'anziano pittore spirò il 12 ottobre del 1759, dopo essere stato colto da un malore mentre stava lavorando alla decorazione del presbiterio; a celebrare le esequie fu poi lo stesso Massimiliano Lodron⁵⁶.

Al di là dell'infausto epilogo, risulta evidente che Gaspare Antonio Baroni fosse un artista noto alla casata dei Lodron, complice il vasto feudo di famiglia comprendente la destra Adige della Vallagarina. Data questa premessa, suscita perplessità il fatto che Clementino Vannetti non abbia annoverato Carlo Ferdinando, figura che indubbiamente aveva lasciato memoria di sé in ambito lagarino, tra i committenti di Baroni. Leggendo le *Notizie* come una guida⁵⁷, si può supporre che Vannetti avesse tralasciato le opere giudicariesi poiché ricadenti al di fuori dell'itinerario artistico incentrato sull'ambito lagarino. In alternativa, si potrebbe pensare che il letterato non conoscesse le opere giudicariesi per una questione di lontananza geografica, ma l'ipotesi cade quando si scopre che Vannetti menziona le Giudicarie, anche se *en passant*: «colori varie a cose a fresco nelle Giudicarie, ed a Condino vedesi di lui un S. Gregorio Taumaturgo»⁵⁸. Tra l'altro il borgo di Condino, dove era presente la pala segnalata nelle *Notizie* e oggi dispersa⁵⁹, si trova a pochi chilometri da Lodrone. Da ultimo converrà ricordare che il letterato ebbe contatti diretti

⁵⁴ E. Chini 2000, p. 42.

⁵⁵ Massimiliano Settimo Lodron (1727-1796) nacque dal conte Girolamo Giuseppe, unico figlio di Sebastiano Francesco Lodron, fratello di Carlo Ferdinando. R. Codroico, *Sulle tracce dei Lodron* 1999, p. 187.

⁵⁶ G. Ceresato, *Le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco di Clementino Vannetti (1754-1795). Gli orizzonti critico-artistici del letterato roveretano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, relatore prof.ssa Alessandra Galizzi Kroegel, anno accademico 2014-2015, p. 49.

⁵⁷ La lettura in questo senso spetta a G. Ceresato, *Clementino Vannetti teorico d'arte: una lettura delle Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, «Studi Trentini. Arte», a. 95, n. 2, 2016, pp. 293-294.

⁵⁸ L'opera rientra in quelle che il Vannetti ricorda come realizzate «senza alcun premio», ossia donate dal pittore stesso: pp. 56, 71, Vannetti, 1781.

⁵⁹ Il dipinto, realizzato per la chiesa del convento cappuccino di Condino, fu disperso nell'Ottocento dopo la soppressione dell'Ordine: C. Pucci, *Il convento di Condino 1945-1949: la ricostruzione*, Alto Chiese, Condino 2011, p. 33, nota 44.

con il nipote di Carlo Ferdinando, l'arciprete Massimiliano Lodron⁶⁰, il quale verosimilmente gli fornì le informazioni sulla cappella di San Ruperto nella pieve di Villa Lagarina, riportate in una nota delle *Notizie*⁶¹; nessuna menzione invece dell'altare e delle altre opere commissionate da Carlo Ferdinando. A questo punto il silenzio di Vannetti sulle opere commissionate dal Lodron – comprese quelle di Baroni – potrebbe essere deliberato: un ecclesiastico fortemente impegnato a potenziare il Cattolicesimo secondo i dettami della Controriforma nonché fautore di antichi diritti feudali difficilmente poteva rispecchiare la cultura dei lumi di un intellettuale di secondo Settecento⁶². In attesa di conferme o smentite, la questione rimane aperta.

⁶⁰ Entrambi frequentavano i circoli intellettuali roveretani: Clementino Vannetti era segretario dell'Accademia Roveretana degli Agiati e Massimiliano Settimo Lodron era importante membro della massoneria roveretana. Per l'argomento si veda G. P. Romagnani, *Clementino Vannetti e la cultura dei lumi*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. 248, ser. VII, vol. VIII, A, fasc. I, 1998, p. 223.

⁶¹ A supporre che le informazioni – parzialmente inesatte – fossero state fornite a Vannetti dall'arciprete Massimiliano Lodron è Ceresato 2016, p. 294. Per la cappella di San Ruperto si rimanda a D. Cattoi, *Villa Lagarina. La cappella di San Ruperto*, in *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 7 marzo – 29 settembre 2014) a cura di D. Cattoi, D. Primerano, Temi, Trento 2014, pp. 296-303, sch. 7.3.

⁶² Non sarà superfluo ricordare che il nome di Carlo Ferdinando Lodron in qualità di giurisdicante di Castelnuovo e Castellano si lega anche all'ultimo processo alle streghe svoltosi in Trentino: G. Cristoforetti, *Dell'ultima esecuzione capitale per stregoneria in terra trentina: una fonte inedita*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. 258, ser. VIII, vol. VIII, A, fasc. I, 2008, pp. 205-251.

Raffaella Colbacchini

Il cantiere pittorico della volta di San Giovanni Battista a Sacco

Lo sguardo di chi entra nella chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista a Borgo Sacco è inevitabilmente attratto dai luminosi e variopinti affreschi della volta della navata centrale e del presbiterio, in cui il pittore Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò (Sacco 1682 – 1759) volle proporre uno sfondato architettonico aperto sul cielo del Paradiso (fig. 41).

Il tema propone al fedele il percorso della salvezza cristiana e va letto a partire dall'ingresso, verso l'altare maggiore: il *Giudizio finale* e la *Visione del Paradiso, con l'Agnello, il libro dei sette sigilli e il Santissimo Sacramento*, tratto dall'Apocalisse, nella particolare campata d'ingresso; *l'Assunzione della Vergine*, lo *Spirito Santo*, *Cristo redentore con S. Giovanni Battista in gloria*, accompagnato da personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento (patriarchi, profeti e membri della famiglia in cui nacque Gesù) nella volta centrale. La composizione qui si sviluppa in tre cerchi accostati, ognuno di quali ha al centro un intenso punto di luce. Il percorso lungo la navata è inoltre scandito dalle figure dei dodici *Apostoli* e degli *Evangelisti*, distribuiti nelle lunette ai lati delle finestre, mentre sull'arco santo Baroni completò la decorazione della navata con *l'arcangelo Michele* a destra e *l'arcangelo Raffaele* a sinistra, ai quali corrispondono in controfacciata la *Veronica* e *santa Maria Maddalena*.

Alla prima persona della *Trinità* è invece riservata l'abside, dove *Dio Padre* domina il presbiterio da un grande oculo, inserito in una decorazione dipinta di gusto rocaïlle. Ai lati stanno grandi angeli con turibolo e nell'oculo di fondo, come nelle lunette, molte figure di angeli musicanti.

Il ciclo, molto famoso e apprezzato già presso i contemporanei dell'ar-

tista, è stato oggetto di numerosi pregevoli studi¹: quale novità si potrebbe aggiungere dunque ad un tema noto e ampiamente trattato? Gli ultimi lavori di restauro, condotti tra il 2001 e il 2004, possono offrire qualche piccolo e inedito punto di vista, che sommato ad un viaggio attraverso altri precedenti cantieri, conducono alla scoperta “direttamente dai ponteggi” di come lavorò Baroni, in quale contesto, con quali tecniche, forse con quale spirito, accompagnati in questo percorso dalle fonti, dalla scienza e dalle suggestioni di immagini fotografiche prese da punti di vista insoliti e ravvicinati².

Senza voler riassumere qui le note biografiche e caratteriali di Baroni, ben delineate da Clementino Vannetti³, grazie anche a notizie di prima mano ricavate dal nipote del pittore Clemente Baroni Cavalcabò⁴, è tuttavia indispensabile richiamare lo stretto legame dell'artista con il suo paese natale, Borgo Sacco, attivo porto fluviale, centro benestante grazie ai commerci e all'attività degli zattieri, a poca distanza dal colto e raffinato centro culturale di Rovereto, che proprio nel Settecento conosce un periodo di grande splendore. Sacco e la famiglia terranno sempre legato il pittore, uomo appassionato della sua arte, perfezionista, schivo e devoto, tanto da prestarsi a trasformare la sua chiesa in una galleria delle sue opere d'arte, non per personale gloria terrena ma come omaggio a Dio. Infatti, in nessun punto della grande impresa pittorica compare mai una firma o una sigla che ricordino il suo nome. Di più: nelle accurate ricerche d'archivio condotte da più studiosi non è mai emerso finora un contratto o un pagamento che attestino un rapporto di tipo professionale tra Gaspare Antonio e la chiesa o la comunità di Sacco, tanto da far nascere il sospetto che il pittore abbia lavorato “*pro bono*”⁵. L'uni-

¹ Ricordiamo fra tutti B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò pittore*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1958; R. Colbacchini, *Un legame indissolubile: la chiesa di Borgo Sacco e il pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, in *La chiesa di San Giovanni Battista a Borgo Sacco*, Nicolodi, Rovereto 2005 e D. Cattoi, G. Sava, “Una fabbrica sì imponente da formare un'idea che fosse Chiesa Cattedrale”. *San Giovanni Battista in Sacco*, Osiride, Rovereto 2006.

² I lavori di restauro sono stati eseguiti dalla ditta Roberto Marzadro di Nogaredo sotto la Direzione Lavori dell'arch. Giovanni Marzari e con la sorveglianza e il finanziamento a contributo della Provincia Autonoma di Trento – Soprintendenza per i beni culturali.

³ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Marco Moroni, Verona 1781.

⁴ D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti: una fonte inedita per le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 267, ser. IX, vol. VII, A, 2017, pp. 189-231.

⁵ Eppure Cattoi e Sava nell'Archivio Parrocchiale hanno trovato numerosi contratti e pagamenti per altri lavori contemporanei, dalla grande impresa di ampliamento e costruzione del Paradisetto e della nuova facciata, a semplici pagamenti per opere di carpenteria o muratura. Cattoi, Sava 2006, pp. 115-133.



41. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, volta della navata maggiore, 1749 circa.
Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.

ca menzione diretta a ringraziamento per tanto lavoro resta la lapide collocata sul pilastro a destra dell'ingresso, con un epitaffio composto da Clementino Vannetti in onore del pittore, morto nel 1759⁶.

Quale fosse l'aspetto dell'edificio sacro intorno al 1749, prima che Baroni mettesse mano ai pennelli, lo si può desumere da una descrizione lasciata dal gesuita bollandista olandese Daniel Paperbroch nel diario del suo viaggio in

⁶ CASPARI ANTONIO BARONIO CAVALCABOVIO/ QUI IN INCERTO RELIQUIT UTRUM PICTOR / AN VIR MELIOR FUERIT QUOD EGREGIIS/ OPERIBUS PATRIAM NOBILITAVIT TEMPLUM / EXCOLUERIT ORDO SACCENSIS MUNICIPI/ BENEMERENTI POSUIT. VIXIT AN. LXXV / MEN. IX DIES II OBIT IV IDUS OCTOBRIS/ AN. MDCCLIX

(A Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, che lasciò incerti se sia stato miglior pittore o miglior uomo, poiché nobilitò la patria con grandi opere e abbellì il tempio, la comunità di Sacco grata pose. Visse 75 anni, 9 mesi e 2 giorni, morì il 19 ottobre 1759). [traduzione a cura dell'autrice]

Italia nel 1660⁷, con una puntuale descrizione della chiesa di San Giovanni Battista da poco rinnovata e ampliata da Antonio Carloni (1649-1658 ca.).

«... c'era una bella chiesa, di recente costruzione, appena imbiancata. La parte anteriore della chiesa era costituita da tre navate ad arco, sorrette, da entrambi i lati, da tre colonne. La navata centrale era più alta ed era illuminata da finestre poste sopra il cornicione; lungo i muri laterali della chiesa non c'erano finestre, bensì altari, di egregia fattura, in marmo; si era iniziato anche ad impreziosire le volte sopra gli altari con eleganti lavori a stucco...»⁸.

Era stata quindi da poco eretta la volta del presbiterio e la grande volta a botte della navata centrale, ancor priva di decorazioni (contrariamente alle volte delle navate laterali), poggiante non sugli attuali pilastri ma su colonne, che si concludeva prima dell'ultima campata, aggiunta nel 1754⁹. Non esiste alcuna notizia documentaria che qualcosa fosse cambiato nei decenni successivi, anche dopo la consacrazione avvenuta nel 1708, per cui Baroni si trovò presumibilmente ad operare su una superficie intonsa, come peraltro sembrano confermare le stratigrafie degli intonaci e le indagini eseguite in corso di restauro, che non hanno mai evidenziato la presenza di strati pittorici antecedenti.

L'impresa decorativa iniziò dal presbiterio, area in cui venne scelto uno schema ornamentale basato su una finta superficie architettonica eliminare, all'interno della quale si aprono oculi per far entrare letteralmente il cielo con Dio Padre e gli angeli all'interno della chiesa. L'effetto illusionistico viene ampliato a dismisura nella volta dell'aula, spazio interamente sfondato e aperto verso la volta celeste e la gloria di Maria, della Trinità, del Santo patrono di Sacco e dei grandi personaggi biblici che da sempre accompagnano la storia della salvezza umana.

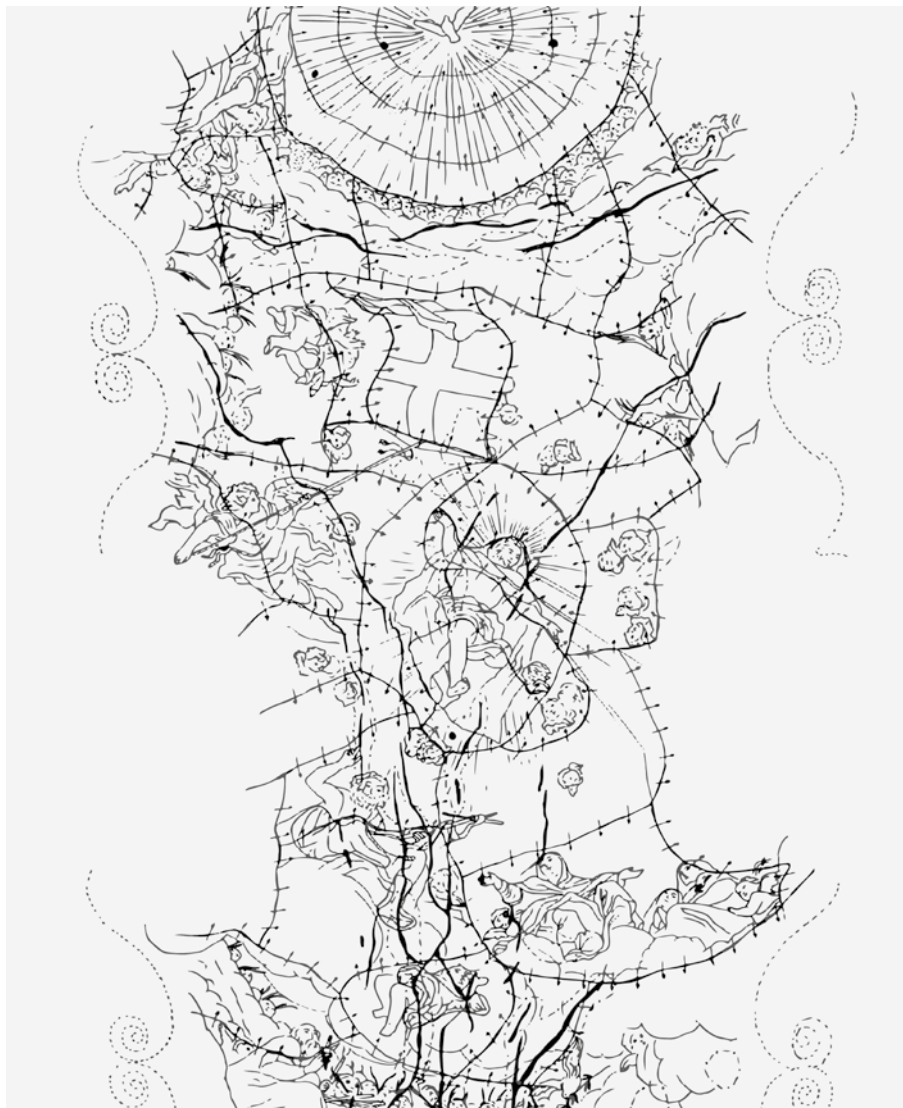
La rilevazione delle giornate di lavoro¹⁰ mostra come Baroni proceda tendenzialmente dall'arco santo verso l'ingresso, ma lavorando per prime due particolari campiture, la colomba dello Spirito Santo e il vessillo di Cristo redentore, quasi a creare dei punti di riferimento intorno ai quali sviluppare una miriade di piccole e medie stesure d'intonaco, non sempre regolari, che testimoniano uno stile di lavoro piuttosto lento e minuzioso, che necessitava

⁷ U. Kindermann, *Kunstdenkmäler zwischen Antwerpen und Trient. Beschreibungen und Bewertungen des Jesuiten Daniel Paperbroch aus dem Jahre 1660*, Böhlau, Köln 2002.

⁸ Traduzione dal latino in G. Osti, *Rovereto nelle descrizioni di Montaigne (1580), di Paperbroch (1660) e di Blainville (1707)*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 252, ser. VIII, vol. II, A, 2002, p. 107.

⁹ Per le vicende costruttive e i rapporti tra Baroni e Sartori: Cattoi, Sava 2006, pp. 103 – 104.

¹⁰ R. Marzadro, *Tavole grafiche con rilievo delle giornate*, ms. [2003 – 2004], Trento, Provincia Autonoma di Trento, Archivio Soprintendenza beni culturali [=PAT, ASBC].



42. Roberto Marzadro, grafico di rilevazione delle giornate d'intonaco utilizzate nella decorazione della volta dell'aula della chiesa di San Giovanni Battista, Sacco (Rovereto).

probabilmente di mantenere l'intonaco umido per tutto il tempo utile a rifinire meticolosamente soprattutto visi e dettagli anatomici. È il caso del volto di *Cristo* o della *Vergine*, dipinti su giornate appositamente dedicate. Nonostante ciò, spesso avveniva che gli ultimi strati di colore finivano comunque con l'essere stesi su un intonaco ormai prossimo all'asciugatura, segno evidente di continui e ripetuti passaggi.

L'esigenza di Baroni non era soltanto estetica, per definire fino alla perfezione le figure principali, ma anche squisitamente tecnica, come ben esprimono le parole di Vannetti: «...non distendeva colori liquidi sottilmente ma si ve gli ammassava sopra senza risparmio, dicendo che il metodo contrario è cagione che si ammortiscan in breve...»¹¹. Splendore, brillantezza e durata: una pittura fatta di continue velature sovrapposte, più o meno spesse, che danno tono e corpo al colore, conferendo intensità luminosa.

La descrizione storica è stata inoltre confermata dall'osservazione al microscopio della struttura stratigrafica dei prelievi di materia pittorica¹², come ben dimostra l'immagine relativa alla veste gialla di un angioletto, che assume sfumature rossastre grazie ad un gioco di sovrapposizioni di tinte (tav. XI). Si tratta in realtà di una tecnica più comune nella pittura su tela e tavola, che non nell'affresco, ma che Baroni non fosse principalmente un frescante lo si evince anche da una certa imperizia nel trattare l'intonaco, caratterizzata dalla frequente variazione degli impasti, composti di inerti talora fini, talora grezzi, e dalla discontinuità di metodo nella stesura delle giornate, alcune lisce e ben schiacciate, altre tirate grossolanamente e piene di irregolarità, senza un particolare nesso con quanto doveva esservi dipinto sopra, magari per creare effetti lucidi o opachi.

Dal punto di vista della composizione dei pigmenti utilizzati, ancora una volta le fonti letterarie hanno trovato riscontro nelle analisi scientifiche.

«... in quanto alle droghe o ingredienti de'colori egli si valeva delle terre, il più che poteva, e non ricorreva ad altri materiali se non sforzato dalla mancanza di terre atte a dare i colori opportuni, perché diceva, che il color che viene dalle terre è più sicuro, e più durevole...»¹³.

E infatti tutti i gialli, i rossi, i bruni e i verdi sono ricavati da terre naturali (ocre rosse e gialle, terre verdi), spesso mescolate anche nell'impasto dell'in-

¹¹ Vannetti 1781, p. LXIV.

¹² S. Volpin, *Pitture murali di Gaspare Antonio Baroni presenti all'interno della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista di Borgo Sacco. Indagini microchimiche e stratigrafiche su campioni di materiale pittorico*, ms. [2001], PAT, ASBC.

¹³ De Cristofaro 2017, p. 225.



43. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Paradiso*, 1754 circa.
Sacco (Rovereto), volta della prima campata della chiesa di San Giovanni Battista.



44. Copertura della prima campata, il passaggio posto tra la volta in legno e quella in muratura.
Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.

tonaco a calce per creare una base leggermente pigmentata. L'unica deroga è costituita dagli azzurri, per i quali Baroni impiega lo smaltino (vetro macinato colorato al cobalto), una tecnica antica ma ancora in uso a metà Settecento nonostante la scoperta di materiali nuovi, più stabili e coprenti, come il blu di cobalto o il blu di Prussia. E proprio grazie alla sua abilità nel trattare lo smaltino il pittore riesce ad ottenere uno dei colori più splendidi e intensi per cui era giustamente apprezzato¹⁴ (tavv. XII, XIII).

In un'impresa di così ampio respiro Baroni ebbe modo di mostrare non solo tutte le sue competenze tecniche, ma anche la sua composita formazione, iniziata a Verona con Balestra, transitata per Venezia e conclusasi con un soggiorno a Roma per affinare l'arte nel solco dell'Accademia romana.

Di certo il disegno complessivo dello sfondato della volta rimanda alle grandi opere di Baciccio e alle composizioni affollate di Ciro Ferri, viste probabilmente nelle chiese romane, mentre di stampo accademico sempre romano sono alcune figure di angeli che circondano lo Spirito Santo o il Redentore. Ma tra gli angeli che accompagnano Maria Assunta in cielo vibrano anche leggere e veloci pennellate di gusto quasi veneziano e più espressivamente veronesi appaiono i patriarchi e i santi che fanno corteo a san Giovanni Battista. Davvero, per dirla con Vannetti «... più incostante Pittore non fu di lui

¹⁴ «...vermigli e azzurri bellissimi...» Vannetti 1781, p. LXVI.

nel variare ad ogni tratto in qualche modo lo stile...»¹⁵.

Un'ulteriore discontinuità e variazione si trova anche nel *ductus* pittorico: accanto alle immagini ben rifinite e curate di cui si è già parlato, si trovano spesso in secondo piano e in posizione defilata figure tracciate con pochi colpi di pennello, abbozzate o disegnate, che hanno spesso un dinamismo e una vivacità sorprendenti, caratteristica molto apprezzata dal nipote Clemente e dal biografo Vannetti, ma non altrettanto dall'artista stesso¹⁶.

A partire dal 1754, cinque anni dopo la realizzazione degli affreschi del presbiterio e della volta, la chiesa di Borgo Sacco viene ampliata di un'intera campata verso l'ingresso e dotata di una nuova facciata da Antonio Giuseppe Sartori. L'architetto e scultore, intimo amico di Gaspare Antonio Baroni, creò a copertura e decorazione di questo nuovo ambiente una struttura completamente nuova ed originale nell'ambito trentino, il cosiddetto "Paradisetto". Si tratta di una costruzione formata da due volte emisferiche sovrapposte, quella inferiore sfondata da un ovale centrale e da aperture laterali che fanno intravedere le pareti e la calotta sovrastante, a dipingere le quali provide nuovamente Baroni, completando così la decorazione della chiesa con i temi del Giudizio finale e la *Visione del Paradiso, con l'Agnello, il libro dei sette sigilli e il Santissimo Sacramento*, tratta dall'Apocalisse. La pittura sfruttò al meglio il gioco di luci e scorci diversi creato da questa particolare architettura e dalle sue finestre nascoste, in perfetta simbiosi con essa (fig. 43).

Anche in questo caso i lavori di restauro hanno consentito un'osservazione completa e ravvicinata di scene parzialmente nascoste dal gioco di "vedo e non vedo" del Paradisetto e di confermare che l'intervento pittorico su tutte le parti interne venne condotto a struttura architettonica già in opera, sfruttando passaggi e ambienti non visibili da terra, come le comode loggette laterali (fig. 44). La solida struttura lignea fece dunque da ponteggio a Baroni, che riuscì a creare scorci sempre diversi a seconda dei diversi punti di osservazione dal basso. Oggi la visione è in parte limitata dalla creazione successiva della cantoria¹⁷ e dall'ampliamento del cornicione, che rendono difficoltoso apprezzare a pieno soprattutto le scene del *Giudizio finale* con beati e dannati

¹⁵ Ivi, p. LXVII.

¹⁶ «...egli era presto oltre ogni credere nell'abbozzare, e nell'ordire dirò così le prime fila di un quadro, ed era proprio un piacere il vederlo con pochissimi tocchi di grosso pennello a crearvi dinanzi agli occhi, e farvi sortire dal nulla in un momento una ben aggiustata figura...» De Cristofaro 2017, p. 225.

¹⁷ Questo elemento architettonico era stato progettato ma non ancora completato nell'anno della morte di Baroni, come si evince dal lascito testamentario del pittore scritto nello stesso anno, che prevedeva la collocazione di due tele.



45. I danni subiti dal presbiterio nel corso della Prima guerra Mondiale. Sacco (Rovereto), chiesa di san Giovanni Battista. Fotografia storica (1920-1925).

dipinte sulle pareti laterali (tav. XIV).

Il ciclo pittorico trovava così il suo completamento, dalla storia della salvezza umana attuata tramite l'intervento di Dio nella storia dei personaggi dell'Antico Testamento, fino alla morte e Resurrezione di Cristo, alla promessa della ricompensa nella vita eterna dopo il Giudizio finale.

A tanto impegno non corrispose però altrettanta duratura fortuna conservativa: già nel corso del XIX secolo la volta e l'abside subirono un primo intervento di rifacimento di alcune immagini – forse deteriorate a causa di infiltrazioni di umidità o di fessurazioni – dapprima nel 1856 da parte del pittore romano Primo Panciroli, documentato in particolare sulle lunette, ma forse da individuare anche in tutte quelle pennellate di colore, a volte difficilmente distinguibili dalle velature originali, se non per la differenza di legante, proteico e non a calce, che è stata evidenziata dalle analisi chimiche condotte sui colori¹⁸. A Panciroli è probabilmente assegnabile un primo intervento di completa riproposizione sulla traccia dell'originale delle decorazioni mono-

¹⁸ R. Colbacchini 2005, pp. 37, 40 e 41.

crome a nastro e vegetali sulla volta dell'abside.

Durante la Prima guerra mondiale avvenne però l'evento più drammatico: delle granate caddero sull'abside, distruggendo quasi completamente la figura del *Padre Eterno*, l'angelo alla sua destra e buona parte di quello a sinistra (fig. 45). Pesanti danni subirono anche molte lunette e le figure di arcangeli sull'arco santo. I lavori di ripristino vennero affidati ai pittori Martinenghi di Mantova che nel 1925 ridipinsero *ex novo*, ma in uno stile imitativo compatibile, tutti gli elementi mancanti, tra i quali proprio la metà destra della lunetta in cui compare la data 1749 sulla quale poggia l'intera datazione del primo intervento di Baroni. In corso di restauro si è potuto appurare che il rifacimento sembra effettivamente seguire le tracce di numeri molto deteriorati, ma corre l'obbligo di segnalare che quanto oggi è visibile non è di fatto originale né di mano di Baroni.

Tra il 1956 e il 1959, infine, Mario Barozzi mise mano ad un ulteriore ripristino, resosi necessario a causa di vaste infiltrazioni di acqua in varie parti della volta dell'aula, del presbiterio e in alcune lunette. Tali interventi, spesso realizzati con colori acrilici molto scuri, stesi per raccordarsi ai colori dell'affresco ormai inscuriti dal tempo e dallo sporco, si presentavano ben riconoscibili e qualitativamente deboli.

Durante il restauro quindi si è reso necessario operare scelte difficili per recuperare da un lato la pittura originale di Baroni, dovendo però tener conto di ampie zone di rifacimento, dove ormai tutto era andato completamente distrutto o era comunque talmente rovinato da rendere improponibile un recupero. Il problema era particolarmente sentito nell'abside dove la scelta operata è stata di mantenere in buona parte i rifacimenti postbellici dei Martinenghi, seppur realizzati in toni più scuri. Ciò risulta ben visibile nella figura del *Padre Eterno*, che oggi contrasta con quanto ritrovato del luminoso cielo settecentesco (fig. 46). Più complessa e sofferta è stata la scelta di trattamento delle riproposizioni di Barozzi, che una volta pulita la superficie pittorica e riscoperto l'originale, apparivano troppo scure e in alcuni passaggi deturpanti. Dove possibile quindi si è proceduto alla loro rimozione o in alternativa ad un alleggerimento cromatico in toni più chiari e luminosi, dovendoli armonizzare con quanto rimasto di originale del Baroni, come è avvenuto per il grande angelo a sinistra.

In questo gioco di equilibri si è così cercato di valorizzare al massimo la qualità e la bellezza della pittura di Baroni, salvaguardando allo stesso tempo la continuità di lettura del grande ciclo e la storicizzazione di interventi di pregio resisi necessari nel tempo.

Sperando che questo viaggio sui ponteggi sia stata una piacevole occasione



46. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò – F.lli Martinenghi, *Padre Eterno*. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista, volta del presbiterio (in evidenza le parti originali pulite e i rifacimenti in scuro).

per riscoprire gli affreschi di Baroni nella chiesa di Borgo Sacco ci resta la conferma di quanto detto già da molti contemporanei e studiosi successivi, e cioè di come questa sia davvero “l’opera di una vita”, non in termini di anni serviti per la sua creazione, ma come la sintesi delle sue conoscenze e capacità artistiche, della sua totale devozione alla pittura, del suo modo quindi di essere artista, ma anche uomo pio e devoto, legato alla casa e agli affetti, ad una vita tranquilla fatta di piccole soddisfazioni.

La realizzazione di un “*otium*” ideale che non gli consentiva di concepire in forma eccessivamente drammatica nemmeno il giudizio finale dei dannati.

Un uomo schivo che è stato capace, in un’accezione moderna, di esprimere molto di sé stesso.

Roberto Pancheri

Gli affreschi di Antonio Gresta nel palazzo Thun Menghin a Trento

In una memoria risalente al 1826 l'abate Antonio Soini di Ala attribuiva a un suo concittadino, il pittore Antonio Gresta (1671-1727), il ruolo storico di "precursore" nella diffusione delle belle arti in Vallagarina e nel Trentino meridionale, avendo egli condotto «il buon gusto e il genio pittoresco in queste contrade»¹. Soini ricordava contestualmente come l'artista avesse lasciato «de' pregiati lavori del suo pennello in Ala, in Rovereto, in Sacco ed in Trento», prima di trasferirsi nel 1726 a Bruchsal, al servizio del principe vescovo di Spira Damian Hugo von Schönborn².

Tra i lavori realizzati dal pittore alense nella città di Trento, Soini e altre fonti antiche lodano in particolare la decorazione ad affresco dell'interno della chiesa del Carmine, eseguita nel biennio 1720-21, che andò distrutta con l'intero edificio nel 1829³. Scomparse, in gran parte, sono anche le scene della Via Crucis affrescate nel 1718 nei capitelli posti lungo la rampa di accesso alla chiesa di San Bernardino, che il pittore stesso venne chiamato a restaurare nel

¹ A. Soini, *Notizie intorno Antonio Gresta*, in *Florilegio scientifico-storico-letterario del Tirolo italiano*, a cura di J. Galvagni, tipografia di Angelo Sicca, Padova 1856, p. 546. Il testo apparve per la prima volta sulle pagine del «Messaggiere Tirolese» nel 1826.

² Per un profilo bio-bibliografico del pittore si rinvia per brevità a M. E. Massimi, *Gresta, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma 2002, pp. 337-340, con bibliografia. L'artista morì a Bruchsal il 13 settembre 1727, come poté verificare lo studioso tedesco Franz Hirsch nei libri parrocchiali della cittadina del Baden: F. Hirsch (bearb.), *Das Bruchsaler Schloss. Aus Anlass der Renovation (1900-1909)*, Winter, Heidelberg 1910, p. 20, nota 189: «Sept. 13. 1727 obiit pie in Domino Dominus Antonius Gresta pictor aulicus oriundus ex Italia... aetatis suae circiter 45 annorum».

³ A. Tomasi, *La confraternita e la chiesa del Carmine di Trento*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXXVIII, 1999, sezione seconda, pp. 32, 63-66.



47. Palazzo Thun Menghin in via Mancini a Trento, già dimora urbana della famiglia Thun di Castel Bragher.

1723⁴. Perdute sono pure le figure di san Vigilio e santa Massenza che il pittore dipinse nello stesso 1723 sulla sommità della Torre Civica, sostituendo un precedente affresco dello stesso soggetto⁵. Fortunatamente sono ancora intatte le altre più notevoli opere condotte a termine da Gresta nella città del concilio, vale a dire gli affreschi sulla volta della chiesa della Madonna delle Laste, la decorazione dei soffitti delle principali sale e della cappella della Villa Bortolazzi all'Acquaviva e la spettacolare decorazione dei saloni di palazzo

⁴ R. Stenico, *I frati minori a Trento, 1221, e la storia del convento di S. Bernardino 1452-1999*, Convento San Bernardino, Trento 1999, p. 106.

⁵ R. Pancheri, *La perdita decorazione ad affresco della torre di piazza di Trento: un episodio ignorato di committenza consolare e le sue vicende conservative*, in *La torre di piazza nella storia di Trento: funzioni, simboli, immagini*, Atti della giornata di studio (Trento, Società di «Studi Trentini di Scienze Storiche», 27 febbraio 2012), a cura di F. Cagol, S. Groff, S. Luzzi, Società di «Studi Trentini di Scienze Storiche», Trento 2014, pp. 79-81.



48. Cartolina pubblicitaria dell'Hotel Carloni, poi Europa, in via Lunga a Trento, 1900-1910 circa. Trento, Biblioteca comunale, Fondo iconografico.

Donati e di palazzo Malfatti Ferrari⁶. Queste tre ultime imprese, tuttora in eccellente stato di conservazione, gli sono state attribuite in modo inoppugnabile attraverso il confronto stilistico e tipologico con le due maggiori opere di tema profano sicuramente autografe dell'artista, vale a dire gli affreschi ch'egli realizzò nel 1710 e nel 1725 rispettivamente nella residenza vescovile di Bressanone e nel palazzo Pizzini di Ala⁷.

Sulla base dei medesimi riferimenti mi è stato possibile riconoscere la mano di Gresta negli affreschi che decorano tre ambienti contigui al piano nobile di un altro palazzo ubicato nel centro storico di Trento⁸, l'odierna sede

⁶ N. Artini, *Il mito di Paride del pittore Antonio Gresta per casa Pilati Donati a Trento*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», sezione seconda, LXXXVI, 2007, pp. 135-160; E. Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino*, IV, *L'età moderna*, a cura di M. Bellabarba, G. Olmi, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 810-812.

⁷ Sugli affreschi di Ala si veda l'accurato contributo di N. Artini, *Una nuova proposta per la lettura iconografica dell'affresco di Antonio Gresta sulla volta del salone di palazzo Pizzini ad Ala*, «I Quattro Vicariati e le zone limitrofe», XLIX, 2005, 97, pp. 84-94.

⁸ L'immobile, di proprietà dell'Istituto Trentino-Alto Adige per Assicurazioni (ITAS), è sito al civico 8 di via Mancini e corrisponde alla particella edificiale n. 201 del Comune Catastale di Trento.

della Corte dei Conti⁹ (fig. 47). Si tratta dell'edificio noto come palazzo Thun Menghin¹⁰, già residenza del ramo di Castel Bragher della nobile famiglia feudale della Val di Non, che lo possedette fino a tutto il XIX secolo, unitamente al cosiddetto "palazzo d'angolo" che ingloba l'antica Torre Mirana, quest'ultimo ceduto al Comune di Trento dal conte Guido Thun nel 1949¹¹. La dimora dei Thun-Bragher affacciata sull'antica via Longa confinava a mezzogiorno con il complesso edificiale dell'odierno municipio, che appartenne al ramo di Castel Thun dello stesso casato fino alla sua alienazione al Comune di Trento, avvenuta nel 1873¹².

All'alba del nuovo secolo il palazzo dei Thun-Bragher era la sede dell'Hotel Carloni, così denominato dal cognome del gestore: lo attesta, tra l'altro, una cartolina dell'epoca (fig. 48). L'immobile era stato destinato a uso di albergo, col nome di Hotel Europa¹³, fin dal 1872 per iniziativa dell'allora proprietario conte Emanuele Thun¹⁴: questi vi aveva intrapreso importanti lavori di adattamento, modificando la distribuzione interna degli spazi. Durante la prima guerra mondiale l'hotel subì dei danneggiamenti al proprio interno, che lo resero inabitabile¹⁵. Nel 1922, al momento della notifica del vincolo di tutela da parte del Regio Ufficio Belle Arti di Trento, l'immobile risultava di proprietà del barone Mario de Mersi fu Carlo¹⁶, mentre in precedenza era stato per breve tempo di proprietà dei baroni de Menghin. Nel 1923 il palaz-

⁹ Ho avanzato per la prima volta l'attribuzione degli affreschi a Gresta in: Pancheri 2014, pp. 80, 87, fig. 3.

¹⁰ A. Gorfer, *Trento città del Concilio*, Arca, Trento 1995, p. 176; R. Bocchi, *Trento. Interpretazione della città*, Saturnia, Trento 1996, p. 188. I due autori non fanno alcun cenno alle decorazioni pittoriche presenti negli spazi interni.

¹¹ N. Ossanna Cavadini, *Scheda sinottica*, in: N. Ossanna Cavadini, E. Dandrea, M. Baldracchi, *Palazzo Thunn a Trento. Studi per un restauro*, Comune di Trento, Trento 1998, pp. 81-83.

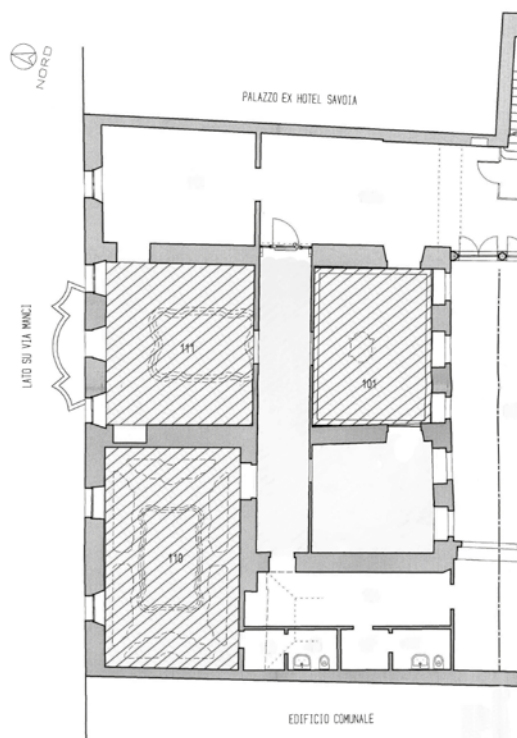
¹² E. Rollandini, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Società di «Studi Trentini di Scienze Storiche», Trento 2008, p. 9.

¹³ L'hotel recuperò tale denominazione nel primo dopoguerra. Cfr. O. Brentari, *Guida di Trento*, terza edizione, Disertori, Trento 1921, p. IX.

¹⁴ N. Ossanna Cavadini 1998, p. 82. Emanuele Maria Thun (Trento 1836-Venezia 1888), figlio di Guidobaldo Maria, fu il pronipote di Giovanni Vigilio Thun e Anna Maria Gioseffa Völs-Colonna, i cui stemmi sono affrescati nel salone principale del palazzo.

¹⁵ Ricavo queste e altre notizie sulla storia conservativa dell'immobile dalla relazione storico-descrittiva predisposta nel 2001 dall'architetto Giovanni Modena per conto dell'ITAS, in previsione del restauro. Il dattiloscritto si conserva in copia nell'archivio dell'Ufficio beni storico-artistici della Soprintendenza per i beni culturali di Trento.

¹⁶ Archivio della Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento, Fondo Storico, R. Ufficio Belle Arti di Trento, prot. 297. Il documento di notifica è datato 29 luglio 1922. Il vincolo fu rinnovato nel 1949 ai sensi della nuova legge di tutela n. 1089 del 1939: all'epoca l'edificio risultava di proprietà dell'Istituto Provinciale Incendi.



49. Pianta del primo piano di palazzo Thun Menghin a Trento. In evidenza i tre ambienti interessati da decorazioni ad affresco.

zo fu acquisito dalla Banca Cattolica, che ottenne dall'Ufficio Belle Arti l'autorizzazione «alla tinteggiatura a nuovo della facciata della casa ex Menghin, in Via Roma N° 26». Due anni dopo l'istituto di credito effettuò importanti lavori di sistemazione interna, regolarmente autorizzati dalla Soprintendenza statale. Nello scambio epistolare con l'ente di tutela vengono per la prima volta menzionati gli affreschi al piano nobile: in risposta a una lettera del soprintendente Giuseppe Gerola, che vietava «le modificazioni progettate alle tre sale davanti del primo piano», ove si conservavano «soffitti ornati di stucco e decorati con figurazioni settecentesche di apoteosi alla famiglia dei vecchi proprietari», la banca così rispondeva l'11 aprile 1925: «Riguardo ai soffitti si osserva che questi verranno conservati e precisamente: le pitture della così detta sala centrale non saranno menomamente toccate e le cornici esistenti, là dove sono guaste o pericolanti, verranno rimesse nello stato primiero. Nel secondo locale che, per necessità di disposizione, deve venir diviso in due, la

parete divisoria non verrà costruita fino al soffitto, dove trovansi gli stucchi e la decorazione con pittura settecentesca; ma munita in alto di soli vetri, sarà tenuta distante dalle decorazioni. In tal modo, non solo sarà conservata nello stato attuale l'esistente decorazione, ma la stessa sarà anche visibile in tutta la sua ampiezza malgrado la progettata divisione»¹⁷.

I lavori furono effettuati nei termini indicati nella lettera citata, poiché la descrizione corrisponde all'attuale distribuzione degli spazi nell'ala settentrionale del primo piano (fig. 49). Gli affreschi dei soffitti, che già allora dovevano presentarsi alquanto anneriti, non vennero mai sottoposti a restauro fino al 2013, quando, a seguito del parziale crollo di una porzione d'intonaco nella stanza più interna – avvenuto nel dicembre dell'anno precedente – si procedette al loro consolidamento e restauro su incarico del Gruppo ITAS Assicurazioni, attuale proprietario dell'immobile¹⁸.

La facciata del palazzo è connotata da stilemi di matrice barocca, ben leggibili nelle incorniciature mistilinee dei due ordini di finestre, illeggiadrite al primo piano da motivi a conchiglia e timpani spezzati e da finti cartigli al secondo piano, oltre che nel bel portale sormontato da un elegante balconcino a balaustra¹⁹. Il prospetto dovette assumere l'assetto attuale verso la fine del XVII secolo²⁰: mancano tuttavia riferimenti archivistici che possano chiarire la cronologia e la paternità del progetto architettonico. Lo stesso silenzio documentario riguarda la decorazione pittorica interna, che possiamo ancorare al primo quarto del XVIII secolo solo per via indiziaria, sulla base dell'analisi dei dati stilistici e delle testimonianze araldiche.

L'affresco meglio conservato è quello del soffitto della sala che si affaccia su via Mancini attraverso la porta che immette sul balconcino sovrastante il portale d'ingresso (tav. II). Una cornice in stucco inquadra una grande composizio-

¹⁷ Archivio della Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento, Fondo Storico, Comune di Trento, faldone n. 138.

¹⁸ L'intervento fu eseguito dal Consorzio ARS. Ringrazio il restauratore Lucio Ferrai per le informazioni fornitemi sui lavori eseguiti. La relazione tecnica inerente l'intervento di restauro si conserva presso l'Archivio della Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento, faldone n. 1126/1.

¹⁹ La facciata fu restaurata per iniziativa dell'ITAS tra il 1989 e il 1990. Sull'intervento si veda G.T., *Altro palazzo antico restituito alla città*, «Alto Adige», 11 gennaio 1990.

²⁰ Dall'analisi delle antiche piante e vedute della città pare evidente che il complesso edificiale assunse la forma di un palazzo con facciata unitaria non prima del 1660 circa, data di esecuzione della ben nota pianta prospettica di Trento di Ludovico Sardagna, conservata al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck. Cfr. R. Bocchi, *La città di Trento a metà del secolo XVII nel ritratto di Ludovico Sardagna*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», sezione seconda, LXII, 1983, 1, pp. 49-84, in part. fig. 29.



50. Particolare della scritta inserita nel cartiglio in calce alla *Concordia coniugale*.

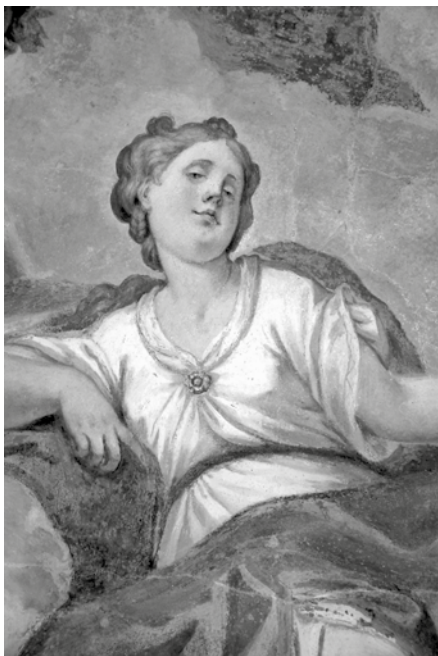


51. Antonio Gresta, *Putti con gli attributi della Vigilanza*, 1726 circa.
Trento, palazzo Thun Menghin.

ne di tema profano, nella quale si riconosce facilmente un'allegoria nuziale: al centro, assisa su una nube, compare la personificazione della Concordia coniugale, vestita di bianco e ammantata d'azzurro, cui fanno corona le figure di Imeneo, della Pace e della dea Cerere. Il senso della figurazione è chiarito dalla scritta latina contenuta nel cartiglio in basso a sinistra: "CORDA CVPIDO et HYMEN nectunt, CONCORDIA firmat / Donis concurrunt PAX et amica CERES" (fig. 50). Completano la composizione un genio e due putti alati intenti a reggere due stemmi recanti rispettivamente le insegne delle famiglie Thun e Völs-Colonna. Lungo le pareti si notano alcune cornici in stucco risalenti al XVIII secolo che inquadrano degli ovali vuoti: si deve dunque presumere che la decorazione pittorica originaria contemplasse altri dipinti settecenteschi, oggi perduti, realizzati ad affresco o più probabilmente su tela.

Una seconda scena allegorica decora il soffitto della sala adiacente, che prende luce da due finestre affacciate anch'esse su via Mancini (tav. III). Anche in questo caso non sussistono dubbi sul soggetto raffigurato: si tratta di un'allegoria della Fortuna, la dea alata e dalla chioma protesa in avanti, affinché possa essere afferrata. Essa riversa sul mondo – e in particolare sugli abitanti del palazzo – ogni sorta di ricchezze e onori, simboleggiati dalla corona d'alloro e dai preziosi che fuoriescono da una cornucopia. La scritta esplicativa che doveva leggersi nel cartiglio sottostante appare oggi completamente obliterata, a indicare una storia conservativa più sofferta rispetto al soffitto della sala adiacente.

Nella stanza più interna dell'ala nord, che un tempo immetteva direttamente nella sala della *Concordia coniugale*, rimane in luce solo un piccolo frammento di una terza composizione allegorica che, come le prime due, interessava in origine l'intera parte centrale del soffitto ed era racchiusa da



52. Antonio Gresta, *La Concordia coniugale*. Trento, palazzo Thun Menghin (particolare).



53. Antonio Gresta, *La Concordia*, 1725. Ala, palazzo Pizzini.

una profilatura in stucco (fig. 51). Del dipinto originario si conservano solo due putti alati, posti all'estremità inferiore della figurazione, che reggono tra le mani rispettivamente una candela e una spada. Sulle nubi alla loro sinistra compare una gru, attributo iconografico della Vigilanza. Secondo l'*Iconologia* di Cesare Ripa²¹, essa è simboleggiata anche dalla lucerna, che qui è sostituita dalla candela, senza significativo scarto concettuale. È interessante notare, anche ai fini dell'attribuzione, che lo stesso soggetto venne affrescato da Gresta in uno dei soffitti della Villa Bortolazzi di Mattarello²². L'identificazione del tema di questo lacerto di decorazione è confermata dalla scritta presente nel cartiglio sottostante, benché in gran parte lacunosa: "[...] conntes [...] IGILANTIA / [...] HONOR [...]". Anche in questa sala le pareti erano

²¹ C. Ripa, *Iconologia*, Venezia 1669, III, pp. 668-669.

²² Per un'immagine si veda A. Adamoli, L. Gretter, *Villa Bortolazzi all'Acquaviva*, La Grafica, Trento 2007, I, pp. 120-121, II, p. 53. Gli autori citati interpretano il soggetto dell'affresco come allegoria della Sapienza, ma la presenza della gru e del candeliero consente di identificare la figura femminile dipinta al centro del soffitto come personificazione della Vigilanza.



54. Antonio Gresta, *La Pace*.
Trento, palazzo Thun Menghin (particolare).



55. Antonio Gresta, *Giunone*.
Trento, palazzo Pilati Donati (particolare).

ornate da dipinti ospitati entro cornici in stucco, che andarono perduti o dispersi in data imprecisata.

In tutte e tre le stanze affrescate si riconosce agevolmente la mano di Antonio Gresta: l'allegoria nuziale presenta strette affinità stilistiche e compositive sia con l'affresco del salone di palazzo Pizzini ad Ala, la cui esecuzione è documentata al 1725, sia con le divinità e le personificazioni allegoriche dipinte dall'artista alense alla Hofburg di Bressanone, nel salone di palazzo Donati a Trento e a Villa Bortolazzi (figg. 52-56).

Gli stemmi visibili nel primo soffitto si riferiscono evidentemente alle nozze tra il conte Giovanni Vigilio Thun di Castel Bragher (1728-1788) e la contessa Anna Maria Gioseffa Völs-Colonna (1741-1819)²³, che furono cele-

²³ Sono i genitori di Emanuele Maria Thun (1763-1818), che nel 1800 sarà eletto principe vescovo di Trento. La contessa Völs-Colonna fu la committente di un *San Giovanni Nepomuceno* «in tela» che si conservava nella cattedrale di San Vigilio «sopra il monumento dell'Alessandrini»: N. Toneatti, *Saggio d'illustrazione del Duomo di Trento*, Nicolò Toneatti, Trento 1872, p. 37.



56. Antonio Gresta, *Cerere*. Trento, palazzo Thun Menghin (particolare).



57. Antonio Gresta, *Genio reggistemma con arme Thun-Hohenstein*. Trento, palazzo Thun Menghin.

brate a Vienna il 9 febbraio 1755²⁴, secondo quanto si ricava dagli alberi genealogici di casa Thun (fig. 57). La data degli sponsali è tuttavia troppo avanzata per poter coincidere con l'allogazione degli affreschi: per ragioni di stile, essi si direbbero eseguiti nel corso del terzo decennio del secolo, e comunque dovrebbero essere ultimati prima della partenza del Gresta alla volta di Spira, avvenuta poco dopo l'11 agosto 1726, data del suo testamento rogato ad Ala²⁵.

Si deve dunque ritenere che almeno lo stemma Völs-Colonna sia stato ridipinto intorno al 1755, sovrapponendosi a un precedente stemma, che era stato illustrato sul soffitto per celebrare la dama consorte di un precedente proprietario del palazzo: la presenza di ampie finiture a secco su entrambe le insegne araldiche, rilevate in sede di restauro²⁶, depone a favore di questa

²⁴ J. Thun, *Beiträge zu unserer Familiengeschichte*, Tetschen an der Elbe 1925, tav. V.

²⁵ L. Dalla Laita, *Brevi cenni dei pittori alensi dalla fine del 1600 ai primi anni del 1800*, Tipografia Azzolini, Ala 1932, p. 24. Per maggiori ragguagli sul documento – nel quale si legge che «il Sig. Antonio uno dei testatori quanto prima è per partirsi da questa sua patria e portarsi in parte lontana cioè nella città di Spira in Germania» – si veda E. Mich, *Pittura veronese in Trentino nella prima metà del Settecento*, in *Storia del Trentino*, IV, *L'età moderna*, a cura di M. Bellabarba, G. Olmi, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 917.

²⁶ Nella relazione di restauro citata alla nota 18 si legge: «Nel corso dell'intervento di restauro

ipotesi. Tutto concorre a ritenere che i committenti dell'opera vadano ricercati tra gli esponenti di casa Thun della generazione precedente a quella di Giovanni Vigilio e che la decorazione delle tre stanze sia stata occasionata dal matrimonio dei suoi genitori: il conte Francesco Saverio Alfonso Thun (1703-1735) e la contessa Giovanna Caterina Isabella Wolkenstein (1700-1766). Giacché essi convolarono a nozze a Coredo il 16 giugno 1726²⁷, gli affreschi potrebbero essere stati realizzati da Gresta negli ultimi mesi della sua permanenza in patria, in previsione degli sponsali, secondo gli usi dell'aristocrazia, ma anche in tempo utile per consentirgli di apparecchiare il viaggio in Germania. Secondo tale ipotesi, la decorazione della dimora urbana dei Thun-Bragher costituirebbe l'ultima impresa affrontata dal pittore di Ala in terra trentina, forse con l'ausilio del fratello Sebastiano che fu pure pittore frescante²⁸.

Oggi siamo in grado di affermare che gli affreschi commissionati dalla famiglia Thun furono eseguiti assai speditamente. Infatti, nel corso del recente restauro, è stato effettuato il computo delle "giornate" in cui l'artista suddivise il proprio lavoro: cinque per il soffitto della *Concordia* e tre per il soffitto della *Fortuna*. Sono indicazioni temporali di massima, che tuttavia ci consentono di annoverare Gresta tra i "fapresto" della pittura barocca italiana.

si è notato che lo stemma Thun sostenuto dal personaggio sulla destra è ridipinto».

²⁷ Thun 1925, tav. V.

²⁸ Dalla Laita 1932, pp. 26-29.

Domizio Cattoi

Una proposta per Giovanni Baroni: la pala del Carmine di Brentonico

Nella chiesa parrocchiale di Brentonico, appesa sulla parete sinistra, si trova la pala della Madonna del Carmine (tav. I)¹. Il dipinto raffigura la Vergine seduta su un alto podio tondeggiante, che assomiglia a un frammento d'architettura classica, vestita con un abito rosaceo e avvolta in un ampio manto azzurro; nella mano destra regge un libro, mentre con la sinistra tiene in equilibrio Gesù Bambino, stante, in primo piano, sul ciglio del basamento, con i piedi appoggiati su un cuscino verde. L'Infante divino mostra lo scapolare con sopra cucita l'immagine di Maria, in riferimento all'antica tradizione secondo cui nel 1251 la Madonna sarebbe apparsa a san Simone Stock, generale dei carmelitani, e gli avrebbe fatto dono di uno scapolare, assicurando la liberazione dalle fiamme del purgatorio a chiunque, in punto di morte, ne avesse indossato uno. Ai lati del piedistallo, in atteggiamento di estrema devozione, sono raffigurati san Giovanni Battista, a sinistra, con le mani portate al petto e il cartiglio con l'iscrizione «ECCE AGNVS DEI», e san Francesco di Paola, a destra, il fondatore dell'ordine dei minimi, inginocchiato e appoggiato al suo bastone, in contemplazione della Vergine. In primo piano, due angioletti giocano con gli attributi dei due santi, l'agnello e lo scudo con la scritta «CHA/RI/TAS». In secondo piano, a destra, emergono dallo sfondo scuro, fatto di rocce e nubi, un angelo e, più in alto, tre cherubini.

¹ Questo contributo riprende e approfondisce parte dei risultati anticipati nell'ambito di una ricerca complessiva sugli altari della pieve di Brentonico: D. Cattoi, «*Ecclesia predicta noviter honorifice edificata fuit cum septem altaribus*». *Gli altari della parrocchiale di Brentonico*, in *La chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Brentonico. Storia, architettura, arte*, a cura di C.A. Postinger, Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo, Brentonico 2021, in particolare pp. 272-282. Olio su tela, 320 × 170 cm. L'opera fu restaurata nel 1996-1997 da Enrica Vinante sotto la supervisione dell'allora Servizio beni culturali della Provincia autonoma di Trento nella persona di Elvio Mich. Ringrazio Salvatore Ferrari per queste informazioni.



58. Maestranze trentine, *Altare della Madonna del Carmine*, 1621.
Brentonico, chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



59. Brentonico, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, veduta dell'interno in una fotografia scattata tra il 1923 e il 1929, particolare dell'altare del Carmine. Soprintendenza per i beni culturali di Trento, Archivio fotografico storico.

Fin verso la metà del XX secolo, il dipinto espletava la duplice funzione di pala dell'altare del Carmine e di sportello della relativa nicchia² (fig. 58): incardinato allo stipite sinistro dell'ancona, esso veniva scostato in occasione delle festività per svelare alla vista dei fedeli l'antica statua lignea della *Madonna in adorazione del Bambino* alloggiata nell'incavo; lo si vede ancora al suo posto in una fotografia storica dell'interno della chiesa, databile agli anni Venti (fig. 59). Nel secondo Novecento, l'opera fu rimossa dall'altare e venne

² L'altare fu eretto su commissione dell'omonima confraternita nel 1621 in sostituzione di un antico manufatto ligneo: Cattoi 2021, pp. 276-277. Nella cimasa è incassata una targa con la dedica e la data di realizzazione: «DEIPARAE VIRGINI MARIAE DE / MONTE CARMELO SOCIETAS / EIVS DICAVIT MDCXXI».

appesa alla parete contigua, al posto di un altro grande quadro che era stato asportato indebitamente nel corso della Grande Guerra. Di quest'ultimo si sono perse le tracce³, ma nelle risposte al questionario compilato in occasione della visita canonica alla parrocchia del 1905 lo si descrive «contorniato da cornice tutta a fogliami accartociati» e gli si attribuisce «un qualche valore artistico»⁴. Raffigurava, secondo quanto riportato in un inventario del 1784, la *Vergine in gloria con santa Teresa d'Avila, san Simone Stock e le anime del purgatorio* («uno grande [quadro] con la Beata Vergine che aiuta le anime de confratelli che giacciono nel purgatorio, ella è posta in gloria ed ha à piedi S. Teresa, ed il Beato Stoch; sotto vi sono le anime nel purgatorio assistite dalli angeli»⁵) ed era stato realizzato entro il 1681, giacché in quell'anno, nel libro dei conti della confraternita del Carmelo, è registrato un pagamento di 40 troni per dotarlo della cornice in legno intagliato: «spesi per mano del signor arciprete nella cornise del quadro vicino al venerabile altare del Carmine»⁶.

La pala invece giunse nella chiesa di Brentonico esattamente vent'anni dopo, cioè nel 1701: lo attesta l'esborso di 4 troni per «far portar la palla della Beata Vergine da Sacco»⁷. La somma per l'acquisto dell'opera venne saldata per conto della confraternita dal parroco, Quintilio Balista, il quale fu rimborsato a rate l'anno successivo (1702): «pagati al signor arciprete in 3 volte per la palla della Madonna del Carmine troni 100»⁸.

L'inventario dei beni della pieve stilato nel 1764 assegna il dipinto a un non meglio specificato pittore Baroni di Sacco: «L'altare della Beata Vergine del Carmine in cornu Evangelii. In cui vi è la pala opera del signor Baroni di Sac[c]o, coll'immagine della Beata Vergine dal Carmine, quella di S. Giovanni Battista e di S. Francesco di Paola. Dietro la palla che apresi a foggia di uscio si trova un nicchio [...] in cui riposa la statua della Beata Vergine dal Carmine di legno dorato [...]»⁹.

³ È registrato in: *Mobili scomparsi o guastati dalla guerra*: Brentonico, ms. [XX sec.], Archivio della Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo [= APB], ms. 8.4.31.b.5, *Atti*, s.d. [1918-1919], c.n.n.

⁴ *Decreti visitali, Risposte al questionario per la visita canonica alla Parochia di Brentonico*, ms. [1905], APB, ms. 9.1.1.b.1 c.n.n. La citazione completa è la seguente: «Benché vecchio ha qualche valore artistico un grande quadro rappresentante la Madonna del Carmine, contorniato da cornice tutta a fogliami accartociati, il quale sta appeso in vicinanza del detto altare del Carmine».

⁵ *Brentonico, Questo è l'inventario della chiesa archipresbiterale della [...] pieve de SS. Pietro, e Paulo di Brentonico*, ms. [1784], Trento, Arcidiocesi di Trento, Servizio Liturgia, Archivio organi, c.n.n.

⁶ APB, Confraternita Madonna del Carmine [=CMC] 1.1.b.1, c. 45r. Inoltre: APB, Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano [=CRS] 1.1.b.1, c. 26r: «per cornisar il quadro alla beatissima Vergine del Carmine».

⁷ APB, CMC 1.1.b.1, c. 72r.

⁸ Ivi, c. 73r.

⁹ *Inventari della chiesa parrocchiale, Questo è l'inventario della chiesa archipresbiterale de S.S.*

Riepilogando le risultanze archivistiche sopra trascritte, i dati documentali relativi all'esecuzione della pala sono i seguenti: la data di realizzazione (1701), la provenienza (Sacco di Rovereto), l'importo speso per comprarla (100 troni), il cognome dell'esecutore (Baroni), il luogo in cui questi teneva bottega (Sacco di Rovereto).

A questo punto si pone il problema relativo alla corretta interpretazione della notizia tramandata dall'inventario del 1764, ovvero quale sia l'effettiva identità dell'autore. Egli, infatti, non può essere identificato *tout court* con il celebrato pittore Gaspare Antonio Baroni (1682-1759), gloria del tardo barocco roveretano, innanzitutto per motivi cronologici e storici: all'epoca della realizzazione della pala, l'artista non aveva ancora compiuto vent'anni e stava anzi perfezionando la propria formazione pittorica, una condizione di inesperienza che lo rendeva inadatto ad affrontare l'impegno di una commissione prestigiosa, com'era quella di un dipinto d'altare destinato al pubblico. A questa data, egli non aveva ancora intrapreso il viaggio di studio che lo avrebbe portato dapprima a Venezia, città ove soggiornò, al seguito del suo maestro Antonio Balestra, dal 1703 al 1705, e poi a Roma (fino al 1707)¹⁰. Inoltre, non si può ignorare il fatto che la pala brentoniana non è menzionata nella biografia di Gaspare Antonio pubblicata nel 1781 da Clementino Vannetti: sebbene l'erudito roveretano non fornisca un elenco completo dei lavori di Baroni, è comunque piuttosto informato sulle opere del maestro presenti a Brentonico, presso l'abitazione dei suoi parenti materni, ovvero alcune "primizie" giovanili trafugate assai precocemente, nel 1703, dalle truppe francesi del generale Vendôme: «In questa invasione stanziarono essi [i Francesi] per qualche tempo a Brentonico, e dopo la lor partita si osservò, che nella Casa Balisti mancavano alcuni quadri fatti dal nostro pittore, quand'era ancor giovinetto, per compiacere a' suoi parenti, giacché la madre sua (come si disse) era di quella casa; e si conghietturò, che fossero stati portati via da qualche official francese dilettante di pittura»¹¹. Questa circostanza rende inverosimile l'ipotesi dell'omissione da parte di Vannetti di un'opera, qual era una pala d'altare, ben più importante rispetto ai poc'anzi ricordati dipinti da stanza.

A ben guardare, il sopra riportato passo dell'inventario del 1764 è reticen-

Pietro, e Paolo della piove di Brentonico [...], ms. [28 agosto 1764], APB, ms. 4.4.1.b.1, c.n.n.

¹⁰ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Marco Moroni, Verona 1781, pp. IX-XI; B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò pittore (1682-1759)*, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1958, pp. 18-19. Sugli influssi esercitati da Antonio Balestra e dalla civiltà pittorica romana sulla produzione di Baroni si rinvia ai contributi di Alice Salavolti e Matteo Borchia in questo stesso volume.

¹¹ Vannetti 1781, pp. XXXVIII-XXXIX. Si veda anche Passamani 1958, p. 93, scheda IX.

te riguardo al nome di battesimo dell'artista e va forse interpretato considerando la figura di un altro Baroni, cioè il cugino di Gaspare Antonio, quel Giovanni, pure egli pittore, pure egli residente a Sacco, ricordato dalle fonti per la sua abilità nel dipingere battaglie, che «ebbe il suo vertice artistico intorno al 1690»¹². Aveva studiato a Verona con Antonio Calza e Alessandro Marchesini ma, a dispetto di una certa notorietà conquistata in vita, non si conoscono opere di sua mano firmate o documentate¹³; gli sono attribuite in tutto undici tele divise tra i palazzi Bossi Fedrigotti a Sacco e Betta dal Toldo (poi Grillo) a Rovereto, nessuna delle quali è una pala d'altare, un genere che probabilmente fu da lui poco frequentato¹⁴: il dipinto di Brentonico rappresenterebbe quindi il caposaldo per ricostruire il *corpus* delle pitture dell'artista. Certo non si può escludere a priori che esso sia stato portato a compimento con l'aiuto del nipote Gaspare Antonio, ma tale apporto, se mai vi fu, resta oggi difficilmente individuabile all'interno del brano pittorico, non essendo note opere del più giovane Baroni antecedenti al suo ritorno a Rovereto dopo gli anni di studio trascorsi a Venezia e a Roma (1707).

È pacifico invece che la pala sia stata commissionata grazie all'intermediazione della madre di Gaspare Antonio, Antonia Balisti: ella era infatti imparentata con la famiglia dell'allora parroco di Brentonico, Quintilio Balisti. Anni prima (1683-1684), anche il padre del pittore, Felice, aveva fornito alla pieve del Baldo parte del legname necessario alla fabbricazione dell'organo¹⁵.

Stilisticamente, il dipinto, di qualità non eccelsa, va situato nel contesto

¹² B. Passamani, *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, in *Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Temi, Trento 1999, p. 243.

¹³ Le pochissime notizie sull'artista sono riportate in: Vannetti 1781, p. X: «Volle la sorte, che allora si trovasse in Sacco un suo cugino [di Gasparantonio], per nome Giovanni Baroni, ritornato di fresco da Verona, dove nella scuola di Alessandro Marchesini, e di Antonio Calza, due valenti artefici di quella città, aveva profittato non poco nell'arte del dipingere» e p. XLIV: «[...] e notiam sol di passaggio, che confusa tra queste opere [di Gasparantonio] havvene una del suo cugino Giovanni, che rappresenta una Guerra nel gusto del Calza, assai ragionevole» (non identificata); P. Zani, *Enciclopedia metodico critico ragionata delle Belle Arti*, I, vol. III, Tipografia Ducale, Parma 1820, p. 88: «Baroni Giovanni da Sacco. Pittore battaglista. Rovereto, viveva fioriva operava v. 1690». Inoltre: Passamani 1958, pp. 18, 37-38, nota 9; Passamani 1999, p. 243. Secondo N. Rasmò, *Dizionario biografico degli artisti atesini. Volume secondo. B*, a cura di L. Borrelli, S. Spada Pintarelli, Assessorato alla cultura della città di Bolzano – Fondazione Nicolò Rasmò e Adelheid von Zallinger Turn, Bolzano 1998, pp. 77-78, n. 193, l'artista sarebbe nato nel 1669, figlio del nobile Carlo Felice Baroni. Se si ritiene attendibile quanto asserito da Zani e Passamani, ovvero che Giovanni era già un affermato pittore nel 1690, questa data natale sembra tuttavia troppo avanzata.

¹⁴ Per il vaglio di queste attribuzioni, formulate da Passamani (1958, p. 38, nota 9; Id. 1999, p. 243) su basi del tutto ipotetiche, si veda il contributo di Dario De Cristofaro in questo stesso volume.

¹⁵ APB, CRS 1.1.b.1, c. 20r: «per pagati al signor Felice Baroni di Sacco per tante asse grosse e sutile di pezzo, e larese [...] per la fabrica dell'organo».



60. Biagio Falcieri, *Adorazione dei pastori*, post 1678. Verona, chiesa di Sant'Anastasia, cappella del Rosario (particolare).



61. Biagio Falcieri (attr.), *Fuga in Egitto*. Verona, collezione degli Istituti Civici Ospedalieri (particolare).



62. Giovanni Baroni, *Madonna dello scapolare con Gesù Bambino, san Giovanni Battista, san Francesco di Paola e angeli*, 1701. Brentonico, chiesa dei Santi Pietro e Paolo (particolare).

della civiltà pittorica veronese del tardo Seicento: tangenze si individuano, non tanto con la produzione di Calza e Marchesini, quanto con l'opera del trentino Biagio Falcieri (Brentonico 1627-Verona 1703), protagonista di primo piano sulla scena artistica scaligera del secondo Seicento¹⁶. La sua bottega fu luogo di formazione e incontro di varie personalità artistiche: vi svolse l'alunnato, tra gli altri, lo stesso Alessandro Marchesini (Verona 1663-1738), dal 1675 circa fin verso il 1680, anno in cui il più anziano Antonio Calza (Verona 1653-1725), ne notò il talento e lo condusse con sé a Bologna. Nella città felsinea il giovane Marchesini rimase fino al 1686, sotto la protezione del nobile Giovanni Francesco Isolani, committente di Falcieri, frequentando la scuola di Carlo Cignani¹⁷. È dunque nell'alveo della bottega di Falcieri, posta al centro della fitta trama di relazioni artistiche qui richiamate, che verosimilmente maturò anche la personalità di Giovanni Baroni. Assai significativo in tal senso è il confronto tra la pala di Brentonico e la grande lunetta raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, commissionata a Falcieri nel 1678 per la chiesa di Sant'Anastasia a Verona – si osservino in particolare i visi delle Madonne e dei santi canuti (figg. 60, 62) – una composizione replicata dallo stesso artista nel più tardo dipinto con la *Fuga in Egitto* degli Istituti Civici Ospedalieri di Verona (fig. 61)¹⁸.

¹⁶ Sul pittore si veda C. Rigoni, *Biagio Falcieri*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Scripta, Verona 2017, pp. 225-233, con ampia bibliografia.

¹⁷ S. Marinelli, *Alessandro Marchesini*, in *La pittura veronese* cit. 2017, pp. 299-303, in particolare p. 299; inoltre: S. Marinelli, *Antonio Calza*, in *La pittura veronese* cit. 2017, pp. 265-268, in particolare p. 265.

¹⁸ Per le due opere si rimanda a C. Rigoni 2017, p. 229 e *Repertorio fotografico*, in *La pittura veronese* 2017, p. 438, fig. 1, e p. 441, fig. 24; G. Marini, in *L'ospedale e la città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 marzo-9 giugno 1996), a cura di A. Pastore, G.M. Varanini, P. Marini, G. Marini, Cierre, Verona 1996, pp. 259-260, scheda 42.

Dario De Cristofaro

Giovanni Baroni Cavalcabò “battaglista”. Prime considerazioni sul suo *corpus*

Scorrendo la cospicua bibliografia dedicata a Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, solo una percentuale molto ridotta di studi è dedicata alla fase che ad oggi risulta essere la più problematica della biografia del pittore, ovvero la sua formazione. Come riportato da Clementino Vannetti, l'artista arrivò a Verona nel 1702 appena ventenne, dove incontrò Antonio Balestra¹. Diversamente da Antonio Gresta, che il suo primo biografo scrisse essere giunto a Verona per arricchire la sua formazione letteraria², Gaspare Antonio arrivò nella città veneta con già una prima formazione tecnica. È quanto riportato dallo stesso Vannetti, che scrive come: «volle la sorte, che allora si trovasse in Sacco un suo cugino, per nome Giovanni Baroni, ritornato di fresco da Verona, dove nella scuola di Alessandro Marchesini, e di Antonio Calza, due valenti artefici di quella città, avea profittato non poco nell'arte del dipingere»³. Su di lui Clementino Vannetti non scrive altro, se non, più avanti nel testo, allor-

¹ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Moroni, Verona 1781, pp. X-XI

² A. Soini, *Notizie intorno al pittore Antonio Gresta di Ala*, «Atti dell'Imperial regia Accademia roveretana», I, 1826, pp. 12-19; N. Toneatti, *Memorie di alcuni artisti nostrani dei quattro ultimi secoli*, «Giornale di affari e di famiglia per l'anno...», 1873, pp. 4-5; L. Dalla Laita, *Brevi cenni dei pittori alensi dalla fine del 1600-ai primi anni del 1800*. Antonio Gresta, Sebastiano Gresta, Iacopo Antonio Pellegrini, Giuseppe Maria Taddei, Tipografia Azzolini, Ala 1932, pp. 7-26; I. Coser, *Pittori alensi del '700: Antonio e Sebastiano Gresta*, «I Quattro Vicariati», VI, 1962, 2, pp. 3-6; L. Menapace, *Il cammino dell'arte nel Trentino*, Saturnia, Trento 1982, pp. 91-92; N. Artini, *Antonio Gresta (1671-1727) pittore trentino: fonti, opere, nuove attribuzioni*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Bologna, relatrice professoressa F. Calbi, anno accademico 2002/2003; F. Benuzzi, *Una traccia documentaria per il periodo veneziano di Antonio Gresta*, «Studi trentini. Arte», XC, 2011, 2, pp. 339-340.

³ Vannetti 1781, p. X.

quando passa in rassegna le opere di Gaspare Antonio conservate presso gli eredi, che «confusa tra queste opere havvene una del suo cugino Giovanni, che rappresenta una guerra nel gusto del Calza, assai ragionevole»⁴. Questi due estratti sono le uniche fonti “antiche” che riguardano la figura di Giovanni, pittore altrimenti ignoto e non documentato. Le parole di Vannetti rimbombano in un silenzio totale. Ad esempio, nessun Giovanni è citato nel manoscritto redatto da Clemente Baroni e conservato presso l'Archivio Storico della Biblioteca Civica di Rovereto⁵: si tratta di un testo nel quale l'erudito roveretano, qualche anno prima della monografia di Vannetti (1781), riporta in via discorsiva le principali tappe della biografia dei primi anni di vita e carriera del pittore. Le informazioni qui riportate però sono in gran parte erronee: l'ordine della formazione Verona-Roma è invertito e la data della morte del padre del pittore è anticipata alla fine del viaggio veneto (invece di quello romano, concluso nel 1708). La confusione che è qui riscontrabile si riflette peraltro anche in alcune delle lettere che lo stesso Clemente inviò a Vannetti tra la fine del 1780 e l'inizio dell'anno successivo, missive che contenevano una serie di informazioni che Vannetti doveva aver chiesto al suo vecchio maestro in preparazione delle *Notizie*⁶. Circostanze che quindi dovrebbero rendere l'approccio col testo di Vannetti più critico di quanto sia stato fatto finora. Non essendo Giovanni nominato nemmeno in una delle sopracitate lettere di Clemente, ci risulta del tutto ignota la fonte da cui Vannetti trasse le informazioni che noi oggi conosciamo.

Dopo Vannetti il primo a citare Giovanni fu Pietro Zani⁷, che nella sua *Enciclopedia* lo etichetta come pittore battaglista attivo negli anni '90 del Seicento. Sebbene tale informazione sia evidentemente tratta dallo scritto di Vannetti, l'etichetta di «pittore battaglista» ne ha poi definitivamente caratterizzato la fisionomia stilistica, pur nella – e la situazione è alquanto assurda – assenza di opere certe. Bisogna aspettare il secondo Novecento per notare un nuovo e più maturo interesse sul pittore: Bruno Passamani⁸, poi seguito

⁴ Ivi, p. XLI

⁵ C. Baroni, ms. [sec. XVIII], Rovereto, Biblioteca Civica, Archivio Storico [=BCR, AS], ms. 15.2(7).

⁶ Sulle lettere di Baroni rimando a: D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti: una fonte inedita per le Notizie* intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco, «Atti dell'Accademia degli Agiati», CCLXVII, IX, VII, A, 2017, pp. 189-232.

⁷ P. Zani, *Enciclopedia metodico critico ragionata delle Belle Arti*, I, vol. III, Tipografia Ducale, Parma 1820, p. 88.

⁸ B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò. Pittore (1682-1759)*, Accademia degli Agiati di Rovereto, Rovereto 1958, p. 38 nota 9; Id., *Ville del Trentino*, Monauni, Trento 1965, p. 138.

da Marina Botteri Ottaviani⁹, attribuì al pittore le due grandi tele di tema veterotestamentario realizzate per il salone di palazzo Bossi Fedrigotti a Sacco e anche le cinque *Storie di Mosè* che accompagnano le due di Gaspare Antonio nel palazzo Betta-Grillo a Rovereto, opere e attribuzioni che verranno discusse nei prossimi paragrafi.

Prima di affrontare la questione stilistica, tuttavia, è necessario verificare la "storicità" del Giovanni citato da Vannetti. Nei documenti trascritti e pubblicati in calce alla monografia di Passamani del 1958 non si trova alcun riferimento ad un cugino pittore¹⁰, così come anche nello studio dedicato a Sacco di Remo ed Elena Albertini¹¹. Quest'ultima opera, costituita da tre corposi volumi in cui si ripercorre la storia del paese di Sacco attraverso i documenti dal XV al XX secolo, non riporta la presenza di alcun pittore della famiglia Baroni Cavalcabò di nome Giovanni nonostante la quantità di fonti analizzate e citate. Una situazione che dal punto di vista archivistico, soprattutto per la cronologia relativamente recente e per la gran quantità di materiale rimastoci, desta non poche perplessità. Proficua poteva rivelarsi la consultazione di una fonte quale il Registro dei nati della parrocchia di Sacco, fondo vagliato nell'occasione del presente studio¹². Anche se la documentazione di questo archivio è stata gravemente danneggiata durante i bombardamenti della Prima guerra mondiale, sono sopravvissuti i documenti prodotti tra il 1659 e il 1764. Si tratta di una fonte molto affidabile: ogni battezzando è associato ai nomi dei genitori e dei padrini/madrine, di cui spesso vengono ricordati i relativi genitori, mogli e mariti. Informazioni che si possono incrociare con i manoscritti di Rossaro¹³ e di Bonvicini¹⁴, che per primi ad inizio Novecento cercarono di ricostruire l'albero genealogico della famiglia di Sacco. Gli appunti e le note prodotte da questi ultimi, tuttavia, non sono sempre pienamente affidabili: talvolta le fonti documentarie non vengono citate e talaltra ci si imbatte in scambi di persona o errori di trascrizione (specie nelle date). Infine, un ultimo punto di riferimento è stato l'archivio

⁹ M. Botteri Ottaviani, *Da Brusasorci a Balestra: note sulla presenza veronese nella cultura figurativa della valle dell'Adige*, in *Bolzano nel Seicento*, a cura di S. Spada Pintarelli, Mazzotta, Milano 1994, pp. 77-78.

¹⁰ In Passamani 1958, pp. 47-49, è trascritto il testamento del pittore.

¹¹ R. e E. Albertini, *Mille anni della storia di Sacco*, 3 voll. Alcione, Lavis 2008.

¹² L'archivio della parrocchia di Sacco è anche consultabile in formato digitale presso il Vigilianum di Trento.

¹³ A. Rossaro, *Dizionario degli uomini illustri*, ms. [sec. XX], BCR, AS, ms. 20.2.

¹⁴ G. Bonvicini, *Repertorio genealogico delle famiglie roveretane raccolta da atti notarili*, ms. [sec. XX], BCR, AS, ms. 16.8.

della famiglia Bossi Fedrigotti, organizzato e studiato da Giovanni Adami nel 1924 e oggi conservato presso il già citato Archivio Storico della Biblioteca Civica di Rovereto.

Dalla consultazione di tali documenti emergono tre Giovanni che potrebbero combaciare con il profilo tracciato da Clementino Vannetti (fig. 63): il primo è Giovanni Battista di Cristoforo, nato il 5 marzo 1680 e marito di Teodora Elisabetta Salvadori¹⁵. Effettivamente fu cugino del pittore (il padre Cristoforo era fratello di Felice, padre di Gaspare Antonio), ma qualora fosse stato pittore e primo maestro di Gaspare Antonio sarebbe stato sicuramente ricordato da Clemente Baroni, che ne fu il figlio. Essendo inoltre nato nel 1680 era troppo giovane per poter recarsi a Verona negli anni '90, così come lascia intendere Vannetti. Il secondo candidato è Giovanni Antonio di Carlo Felice, che in molti documenti è chiamato col cognome della madre, Vicentini¹⁶. Nato il 14 agosto 1669, col pittore condivideva solo il trisavolo, Melchiorre. Anche Giovanni Antonio però andrà scartato: nell'archivio Bossi Fedrigotti sono conservati i «Bilanzi della ragione di Gio. Ant. Baroni e comp»¹⁷ che riguardano i debiti e i crediti maturati nell'impresa familiare di trasporto di merci lungo l'Adige, impresa di cui Giovanni Antonio figura come titolare. Nulla impedisce di credere che Giovanni Antonio, che negli anni '90 era sufficientemente adulto per potersi recare a Verona e formarsi, abbia ad un certo punto abbandonato la sua carriera artistica dedicandosi alla più tranquilla attività familiare¹⁸. Tuttavia è probabile che il candidato più idoneo sia, infine, Giovan Maria Baroni, del ramo Bonfioli, figlio di Carlo¹⁹. Nato nel 1674, è citato più volte negli anni '20 del Settecento nel registro

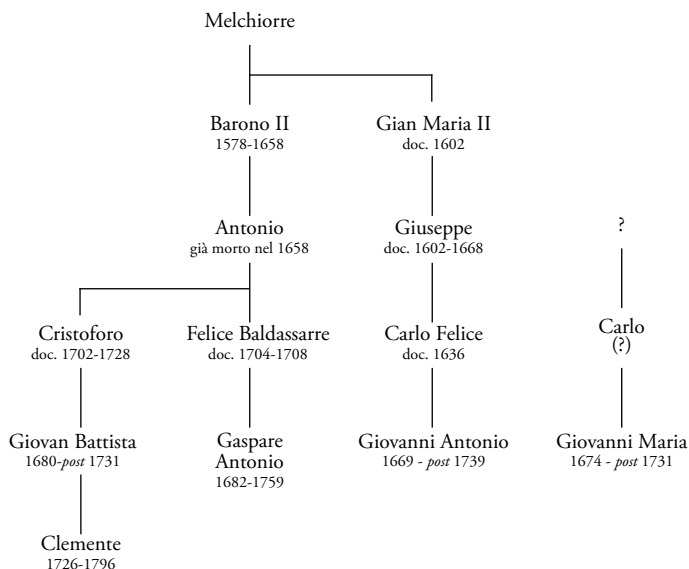
¹⁵ Giovan Battista nacque il 5 marzo 1680, venne battezzato in presenza della madrina Margherita (figlia di Giovanni Maria e moglie di Giovanni Bossi Fedrigotti, genitori quindi di Pietro Modesto). È documentato in vari atti di battesimo tra il 1709 e il 1731: 30 aprile 1709; 16 agosto 1710; 28 agosto 1711; 12 ottobre 1710; 9 gennaio 1731 (*Registro nati di Sacco 1659-1764*, ms. [XVIII], Rovereto, archivio della parrocchia di Sacco [=APS]).

¹⁶ Giovanni Antonio Vicentini nato Baroni nacque il 14 agosto 1669 ed è documentato il 23 luglio 1709, il 7 gennaio 1713, il 16 maggio 1721 e il 5 marzo 1731 (*Registro nati di Sacco 1659-1764* cit.). Il 10 aprile 1746 è citato in un manoscritto dell'Archivio Bossi Fedrigotti (*Locazioni, capitali, censi dei comuni di Isera, Marano, Brancolino, Lenzima, Sacco, Noriglio, Lizzana ecc e molti privati*, ms. [XVIII sec.], BCR, AS, Archivio Bossi Fedrigotti [=ABF], ms. 14, fasc. 83).

¹⁷ *Bilanzi della ragione di Gio. Ant. Baroni e comp*, ms. [XVIII sec.], BCR, AS, ABF, ms. 773.

¹⁸ Sui zattieri di Sacco si veda: A. Andreazza, *Sacco e gli zattieri*, Tonelli, Riva del Garda 1989.

¹⁹ Di Giovanni Maria non mi è stato possibile ricostruire i legami con il resto dell'albero genealogico. Nacque il 17 marzo 1674, è detto figlio di Carlo Baroni Bonfioli ed ebbe come madrina di battesimo Marina, moglie di Giovan Maria figlio di Iseppo (*Registro nati di Sacco 1659-1764* cit.). Giovanni Maria è documentato il 9 gennaio 1726, il 9 aprile 1726 e, abitante a Lizzana, il 24 agosto 1731 e il 16 ottobre 1731 (*ibidem*).



63. Estratto dall'albero genealogico della famiglia Baroni Cavalcabò tra Cinque e Settecento.

nati della parrocchia di Sacco e nel 1731 è detto abitante a Lizzana²⁰. Questo Giovanni però potrebbe essere lo stesso che nella visita pastorale del 1728 è detto sacerdote e abitante nella casa del padre con i fratelli. Come nel caso del sopracitato Giovanni Antonio, è possibile che, dopo aver iniziato la sua carriera pittorica, questa sia stata abbandonata in favore di altre scelte, magari anche per il confronto con l'astro nascente del più promettente parente. Nonostante l'attenta consultazione delle fonti utili a disposizione non è stato ancora possibile definire storicamente la figura di Giovanni, che attende ancora una profilatura più compiuta.

L'assoluto vuoto documentario relativo alla biografia del misterioso pittore di Sacco combacia con l'assenza di sue opere certe. L'unico dipinto descritto da Vannetti, ovvero una battaglia «nel gusto del Calza», lo ha reso agli occhi della critica un pittore battaglista, una definizione che però risulta alquanto arbitraria in assenza di altre opere. Ciò nonostante, da questo unico passaggio alcuni studiosi hanno ricostruito un *corpus* che è ora il caso di ridiscutere. Prima di guardare alle singole opere, è tuttavia il caso di tornare sulle parole

²⁰ *Ibidem*.



64. Anonimo veneto, *Giosuè che combatte gli Amaleciti*. Rovereto, palazzo Bossi Fedrigotti (particolare).

di Vannetti, che riporta alcune interessanti notizie relative alla sua formazione: questa sarebbe avvenuta a Verona, presumibilmente negli anni '90 del Seicento e presso due pittori veronesi, ovvero Antonio Calza e Alessandro Marchesini. La prima questione da affrontare riguarda la presenza o meno dei due artisti in città nel periodo indicato. Se per Antonio Calza non ci sono informazioni dettagliate *ad annum* (si formò con Carlo Cignani a Bologna e nel 1675 andò a Roma, per poi tornare a Bologna ma da allora non abbiamo informazioni precise fino al primo Settecento)²¹, più rassicuranti sono le notizie desumibili dalla biografia di Alessandro Marchesini. Questi, nato nel 1663, a dodici anni entrò nella bottega di Biagio Falcieri e nel 1680 andò a

²¹ Su Antonio Calza (1653-1725) si veda: L. Ozzola, *I pittori di battaglie nel Seicento e Settecento*, A.I.C.E., Mantova 1951, pp. 52-53; S. Marinelli, *Settecento: minore o sconosciuto?*, «Verona illustrata», III, 1990, pp. 67-76; E. M. Guzzo, *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLXVII, 1990-1991, pp. 247-279; G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, De Luca, Roma 1999, pp. 228-257; S. Marinelli, *Antonio Calza*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani e S. Marinelli, Scripta, Verona 2017, pp. 265-268.



65. Anonimo veneto, *Battaglia tra cavalieri*. Rovereto, palazzo Bossi Fedrigotti.

Bologna dal Cignani, dove fu accompagnato dallo stesso Calza. Nel 1686, quando Cignani si era già trasferito a Forlì, Marchesini tornò a Verona, dove rimase fino al primo Settecento: un'informazione invero molto confortante²².

Il successivo interrogativo riguarda le opere attribuite a Giovanni. Il primo nucleo di queste si trova a Sacco, in palazzo Bossi Fedrigotti, tuttora di proprietà degli eredi della nobile famiglia di origine lombarda. Il salone principale del palazzo presenta due tele di enormi dimensioni, il cui tema bellico convinse Bruno Passamani nel 1958 ad attribuirle a Giovanni²³. Solo nel 1990 ne venne identificata l'iconografia: Marina Botteri Ottaviani²⁴ riconob-

²² Su Alessandro Marchesini (1663-1738) rimando a: C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Sansoni, Firenze 1957, pp. 125-126; F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 205-247; D. C. Miller, *Two paintings by Alessandro Marchesini*, «The Burlington magazine», CIX, 1967, pp. 531-532; F. Zava Boccazzi, *Residenze e gallerie: committenza tedesca di pittura veneziana del Seicento*, in *Venezia e la Germania*, Electa, Milano 1986, pp. 171-216; P. Betti, *Nuovi ritrovamenti per la Galleria Conti di Lucca*, «Arte veneta», LX, 2003, pp. 113-129; E. Negro, *Alessandro Marchesini 1663-1738*, Artioli, Modena 2010; S. Marinelli, *Alessandro Marchesini*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, 2017, pp. 299-303.

²³ Passamani 1958, p. 38 nota 9

²⁴ Botteri Ottaviani 1994, pp. 77-78.

be due episodi della vita del profeta Giosuè narrate nell'Antico Testamento, nel dettaglio *Giosuè che combatte gli Amaleciti* e *Giosuè che ferma il sole*. Di eguali dimensioni, la prima tela (tav. VII) è composta a sinistra da un gruppo di cavalieri in primo piano, intento a slanciarsi verso il lato opposto dello spazio dipinto dove, in secondo piano, si vede un altro gruppo di armati. Sullo sfondo montuoso, in alto a destra, si intravedono alcune figure, ovvero un uomo inginocchiato con le mani giunte e altri due che ne sorreggono le braccia. Queste figure hanno permesso a Botteri Ottaviani di riconoscere la scena qui rappresentata: il libro dell'Esodo narra che il profeta Giosuè, scontratosi con Amalek e il suo esercito, poté ottenere la vittoria solo se Mosè, che osservava la battaglia dall'alto, avesse mantenuto le braccia tese verso l'alto per tutta la durata della battaglia. Le due figure che accompagnano Mosè sono quindi Cur e Aronne, che sostennero le braccia di Mosè e impedirono che queste si abbassassero per la stanchezza. La tela opposta (tav. VIII) presenta, nella confusione della mischia, una soluzione compositiva simile. Anche qui il campo di battaglia è cosparso di cavalieri, alcuni giacenti al suolo, dislocati su più piani e livelli di profondità. A sinistra un cavaliere si rivolge verso il sole, posto in alto a destra, una scena che ha permesso alla sopracitata studiosa di riconoscere l'episodio raffigurato. Nonostante le pessime condizioni, lo scurimento della vernice superficiale, la scarsa luminosità dell'ambiente e varie cadute di colore, le due tele presentano una chiave di lettura pittorica ben riconoscibile. Il Maestro di palazzo Bossi Fedrigotti usa il colore in maniera molto pastosa: si veda il crine dei numerosi cavalli, la fluidità dei panneggi degli stendardi e gli incarnati molto caldi (fig. 64). Peculiare è inoltre la rappresentazione delle scene poste nei piani di profondità più lontani dall'osservatore, dove figure armi e cavalieri perdono di saturazione cromatica e diventano quasi monocromi. Questi due dipinti sono in rapporto con altre quattro piccole tele conservate nella stanza attigua al salone, due raffiguranti rispettivamente le scene sopra citate (sono infatti identiche nella composizione) e due altre battaglie, una con armi moderne (si intravedono cannoni) e un'altra che vede confrontarsi un esercito occidentale e uno con armi e vestiti orientalescenti (fig. 65). Anche in queste quattro tele, nonostante il diverso formato, tornano le stesse caratteristiche stilistiche²⁵. Nella medesima collezione è inoltre conservata un'altra opera, rovinatissima, raffigurante forse un *Salomone che adora gli idoli*, le cui figure quasi monocrome e

²⁵ Probabilmente si tratta dei bozzetti di presentazione che l'anonimo pittore presentò al committente prima della messa in opera dei teloni, ma il loro carattere molto finito dovrebbe sollecitare ulteriori riflessioni.

i tipi umani si collegano perfettamente con quanto analizzato poco sopra. Per quanto riguarda la cronologia, la consultazione dell'archivio familiare non ha fatto emergere documenti relativi alla commissione delle sopracitate tele. Non è certa nemmeno la cronologia dell'erezione – o ricostruzione – del palazzo, che Adami riteneva voluta da Pietro Modesto negli anni '20²⁶. Ad ogni modo, la stanza doveva già essere conclusa e decorata l'11 luglio 1727, quando un atto notarile venne rogato «nella camera grande entro la sala a man sinistra sopra la strada»²⁷, descrizione che corrisponde perfettamente con l'ambiente in questione.

Nelle note²⁸ dello stesso volume Bruno Passamani collegò alla mano di Giovanni anche alcune delle tele che decorano la *Sala del Trionfo della Giustizia e della Pace* di palazzo Betta-Grillo a Rovereto²⁹. Questo ambiente presenta una ricca decorazione pittorica e plastica: se gli affreschi sono da collegare alla mano dell'alense Olando Fattori³⁰, le sette tele con le *Storie di Mosè* sono opera di due mani diverse. Una è stata correttamente riconosciuta da Passamani in Gaspare Antonio Baroni, autore delle due grandi tele con la *Caduta della Manna* e il *Miracolo delle coturnici*³¹. Le altre cinque, ovvero *Il passaggio del Mar Rosso*, *Il serpente di bronzo*, *Le acque di Mériba*, *Mosè riceve le tavole della Legge* e *Mosè contempla la terra promessa* sono opera di un'altra mano. La proposta di vedere qui attivo, affianco a Gaspare Antonio, il cugino Giovanni non è priva di logica. Le tele infatti sono opere di due pittori che lavorarono fianco a fianco, intervenendo l'uno talvolta sulle tele del collega. Benché Passamani le credesse testimonianza della collaborazione tra maestro e allievo prima che Gaspare Antonio partisse per Roma, quindi *ante* 1705³², i recenti studi di Michelangelo Lupo e Andrea Frisinghelli³³ hanno inchiodato la datazione dell'intera decorazione della sala – e del piano del palazzo – al 1730

²⁶ G. Adami, *Archivio*, ms. [XX sec.], BCR, AS, ABE, ms 833.

²⁷ *Locazioni, capitali, censi* cit., BCR, AS, ABE, ms. 14, fasc. 83.

²⁸ Passamani 1958, p. 38 nota 9.

²⁹ A. Frisinghelli, *Palazzo Betta-Grillo a Rovereto. Storia di un'antica dimora e del suo patrimonio artistico*, Osiride, Rovereto 2014.

³⁰ L'attribuzione, che condivido, è stata proposta per primo da Michelangelo Lupo, che ringrazio per la disponibilità.

³¹ Le tele del palazzo sono state tutte pubblicate in: Frisinghelli 2014.

³² Passamani 1958, pp. 21, 58-59; Id., *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, in *Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Temi, Trento 1999, p. 243.

³³ M. Lupo, *Architettura a Rovereto tra Seicento e Settecento*, in *Rovereto città barocca*, 1999, p. 197; Id. *Stuccatori a Trento e Rovereto nel Settecento*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli e A. Spiriti, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2011, pp. 385-397; Frisinghelli 2014.



66. Secondo Maestro delle Storie di Mosè, *Passaggio del Mar Rosso*, 1730 circa. Rovereto, palazzo Betta-Grillo.

circa³⁴. Una cronologia molto simile quindi alle tele del palazzo di Sacco, da cui però si distaccano stilisticamente. Il Secondo maestro delle storie di Mosè è un pittore che manifesta una formazione e un linguaggio veneto (fig. 66): i profili femminili, coi nasi appuntiti e accesi da tocchi di colore rosso, così le mani affusolate e i toni pastello sembrano debitori dello stile che Antonio Balestra portò a Verona nel primo Settecento dopo i viaggi di formazione a Roma e in Lombardia. Un pittore molto diverso rispetto al collega attivo per i Bossi Fedrigotti. Una tale conoscenza delle opere di Balestra spinge ad escludere la *lectio facilior*, cioè che questo artista sia il Giovanni vannettiano, a meno che non si prospetti un secondo soggiorno veronese o veneziano nel primo Settecento. Eventualità probabile, ma non documentata. Tuttavia, l'alto livello pittorico dell'artista qui presentato e, d'altra parte, l'assenza di altre sue opere nel medesimo territorio spingono a credere che il Secondo maestro di palazzo Betta-Grillo sia un pittore veneto di passaggio a Rovereto, anche se ad oggi non è possibile individuare un nome preciso. Della stessa mano sono inoltre, sempre nel medesimo palazzo, tre dei quattro ritratti di esponenti della famiglia Betta esposti nella *Sala dei ritratti* del medesimo piano. Si tratta dei ritratti *post mortem* di Felice Betta (1631-1713, fig. 67) e Carlo Antonio

³⁴ Tra gli stucchi sono presenti i ritratti di Benedetto XIII (Pontefice, in carica dal 1724 al 1730) e Clemente XII (suo successore, in carica dal 1730 al 1740), e dei sovrani Carlo VI (Imperatore del Sacro Romano Impero dal 1711-1740) e Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel (moglie del precedente, 1708-1740).



67. Secondo Maestro delle Storie di Mosè, *Ritratto di Felice Betta*.
Rovereto, palazzo Betta Grillo.



68. Giovanni Baroni Cavalcabò (?), *Madonna Addolorata*. Brentonico, chiesa di San Rocco.



69. Giovanni Baroni Cavalcabò (?), *Madonna del Rosario tra i santi Domenico e Caterina da Siena*, disegno con quadrettatura. Innsbruck, Biblioteca Universitaria, collezione di Anton Roschmann.

(1670-1718), in aggiunta ad uno forse della moglie di quest'ultimo, Lucrezia de Saracini Belforte Molveno (-1763)³⁵.

A questa già complessa situazione si aggiunge il contributo di Domizio Cattoi, presentato nel saggio precedente, in riferimento alla *Madonna dello Scapolare* della chiesa parrocchiale di Brentonico (1701, tav. I). Il collega riporta due interessanti documenti, uno che riguarda il pagamento dell'opera, avvenuto nel 1701, e un altro che, redatto nel 1764, indica il dipinto come del «Baroni di Saco». Per quest'ultimo caso, chi scrisse intendeva senz'altro

³⁵ Frisinghelli 2014, p. 32. Da una visione diretta del dipinto è stato possibile confermare la proposta di Frisinghelli, che aveva ipotizzato che il secondo personaggio ritrattato fosse Carlo Antonio Betta. Nella porzione sinistra della tela si vede un pentimento: inizialmente la mano destra del ritrattato doveva essere rappresentata più in alto e con in mano una lettera, quest'ultima ancora visibile e leggibile che riporta il nome dell'effigiato, Carlo Antonio Betta per l'appunto.

riferirsi a Gaspare Antonio, allora molto famoso e scomparso da pochi anni, e non sicuramente al già ignoto Giovanni. Tuttavia, l'opera di Brentonico è molto lontana dallo stile di Gaspare Antonio, e occorre anche sottolineare che nel 1701 il pittore, appena diciannovenne, era troppo giovane per poter ricevere e realizzare una commissione per una tela di grandi dimensioni come questa. Bisogna inoltre notare che la notizia per cui nel 1701 tale opera sia stata trasportata da Sacco potrebbe non certificare che la stessa sia stata prodotta lì: è possibile che la tela sia stata confezionata a Verona e che sia arrivata a Sacco via fiume, dove era presente un porto³⁶. Tuttavia, all'osservazione del dipinto, le diverse resistenze sono destinate a cadere. Non c'è dubbio che l'autore del dipinto di Brentonico sia un pittore diverso a sua volta dal responsabile dei due cicli sopra descritti. Le figure della Madonna e dei due santi posti in basso sono caratterizzate da una resa pittorica metallica, lunare. Gli angeli invece presentano dei visi aquilini, il cui capo è ricoperto da biondi riccioli dorati. Dello stesso pittore è senza dubbio la *Madonna Addolorata* della chiesa di San Rocco di Brentonico, dove tornano gli stessi angeli, quasi in maniera palmare (fig. 68). Queste figure ricordano da vicino quelle che popolano un'opera edita da Passamani nel 1958 e non più studiata, ovvero un disegno che reca in calce la firma di Gaspare Antonio Baroni, con la precisazione «invenit, et pinxit anno 1705»³⁷ (fig. 69). L'opera, oggi presso le collezioni della Biblioteca Universitaria di Innsbruck, è parte delle collezioni di grafica di Anton Roschmann, dove sono conservati altri disegni del medesimo artista³⁸. La quadrettatura del disegno e l'indicazione «invenit et pinxit» certificano che l'opera in questione venne realizzata come fase di preparazione per una tela, o un affresco, oggi ignoti. Lo stile delle figure però, così come la firma (la grafia è di Roschmann, si trova identica sotto altri disegni del medesimo album), spingono verso l'allontanamento dell'opera dal *corpus* del pittore di Sacco. Se affidassimo il *corpus* delle opere di Brentonico e il disegno sopra descritto alla mano di Giovanni, si potrebbe immaginare che il foglio, rimasto nella bottega di Gaspare Antonio perché prodotto da o in collaborazione con il cugino Giovanni, poi sia stato donato dal pittore a Roschmann, contestualmente agli altri disegni che lo stesso Baroni gli donò negli anni '40, quando il viaggiatore ed erudito tirolese fece tappa in val Lagarina³⁹.

³⁶ Andreazza 1989.

³⁷ Passamani 1958, p. 55.

³⁸ I volumi di Roschmann sono stati digitalizzati e sono consultabili al sito: <http://www.literature.at/collection.alo?objid=10564>.

³⁹ A. Roschmann, *Tyrolis pictoria et statuaria*, 1742, parzialmente ed. in *Fonti manoscritte inedi-*

Cercando ulteriori conferme nelle parole di Vannetti, è ora il caso di riflettere se l'autore dei dipinti di Brentonico possa aver avuto la formazione indicata dall'erudito, ovvero se ci sono collegamenti con le opere di Marchesini e Calza degli anni '90. Dovendo ammettere che il confronto con le tele di quest'ultimo sia oggettivamente complesso per la mancanza di opere datate in questo decennio e per la quasi totalità di figurazioni belliche e rari casi, non accertati ma solo attribuiti, di tele con figure singole, i confronti migliori provengono dalle opere di Alessandro Marchesini. Nella chiesa di San Pietro a Marcellise, nel veronese, esistono due tele dipinte da Marchesini: un *Gesù bambino appare a sant'Antonio da Padova*, firmato e del 1693 circa (data della ricostruzione dell'altare su cui la tela è posta, fig. 70) e un *San Pietro in cattedra*, del 1695 (fig. 71)⁴⁰. Per quanto il livello stilistico di Marchesini sia notevolmente più alto, lo stile del pittore veronese nelle due tele della chiesa petrina di Marcellise evidenzia una resa metallica e un sofisticato gioco di chiaroscuro che trovano corrispondenza con le opere di Brentonico. Il Gesù Bambino si confronta bene con i puttini di Brentonico, che sembrano riprendere anche l'arioso ciuffo dei capelli castani di sant'Antonio. Il profilo del viso del santo e dell'angelo in alto a destra, inoltre, così affilato e caldo, ricorda quello della Madonna e del Battista di Brentonico, benché qui sia reso con toni molto più freddi. Una serie di variazioni sul tema che sembrano essere sfaccettature di un rapporto che potrebbe leggersi come quello tra un maestro e il suo allievo. È infine interessante notare come lo stile di Marchesini in queste tele sia ancora molto acerbo e vicino a quello di Biagio Falcieri, altro pittore trentino che nel corso del secondo Seicento riempì Verona e il contado di opere ed affreschi e presso la cui bottega passarono i principali artisti della generazione successiva⁴¹: uno stile che Marchesini abbandonerà a partire dal primo Settecento quando, anche grazie ad una approfondita conoscenza della città e del contesto veneziano, si indirizzò verso uno stile più classico e vicino ad Antonio Balestra.

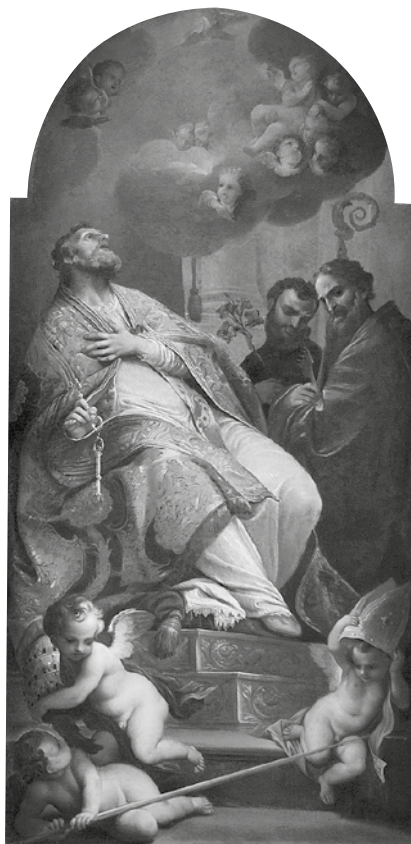
te per la storia dell'arte nel Trentino, a cura di G.B. Emert, Saturnia, Trento 1977 (Firenze, Sansoni, 1933), pp. 3-5.

⁴⁰ Negro 2010, pp. 27-29.

⁴¹ Su Biagio Falcieri (1627-1703), pittore nativo di Brentonico ma attivo a Verona, pochi sono gli studi pubblicati: C. Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Tipografia Antonio Rossi, Verona 1864, pp. 368-369; E. M. Guzzo, *Documenti per Biagio Falcieri (1627-1703) e il suo "entourage"*, «Studi storici Luigi Simeoni», XLV, 1995, pp. 195-208; R. Pancheri, *Il "Trionfo della fede" di Biagio Falcieri in Santa Anastasia a Verona*, «Verona illustrata», XXIV, 2011, pp. 101-107; S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del barocco*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, 2017, pp. 33-79; L. Fabbri, *Pittura veronese fuori di patria*, ivi, 2017 pp. 79-137.



70. Alessandro Marchesini, *Sant'Antonio da Padova con Bambino*.
Marcellise (VR), chiesa di San Pietro.



71. Alessandro Marchesini, *San Pietro in cattedra*.
Marcellise (VR), chiesa di San Pietro.

Davanti alle analisi appena presentate, il problema di Giovanni e degli pseudo-Giovanni si rivela più complesso del previsto. Tra Rovereto, Sacco e Brentonico sono attivi tre pittori diversi, ognuno con uno stile autonomo e indipendente. Se infatti gli autori dei due cicli di destinazione privata sono sicuramente due persone diverse, anche perché attive negli stessi anni, è a sua volta diverso anche l'autore delle tele di Brentonico, che non può leggersi nemmeno come la fase giovanile di chi poi fu attivo a palazzo Betta-Grillo o in quello Bossi Fedrigotti. Il pittore battaglista di palazzo Bossi Fedrigotti è in stretto rapporto con la scuola del Calza, ma il genere della battaglia presenta soluzioni molto ricorrenti e le poche variazioni rendono difficili le attribuzio-

ni se non a specialisti del settore. Il collega attivo a palazzo Betta-Grillo invece è, come si diceva, un pittore di passaggio e di alto livello: è ancora sconcertante che non sia stato riconosciuto o individuato. Gli autori di questi due cantieri dovranno essere ricercati nel contesto veronese e nelle aree limitrofe.

Ad ogni modo, se tra questi tre pittori si nasconda il Giovanni ricostruito da Clementino Vannetti non è dato saperlo con definitiva certezza. La terza ed ultima proposta, ovvero quella che lo collegherebbe alle opere di Brentonico e al disegno di collezione Roschmann, non è esente da criticità. È inoltre interessante come le opere di questo gruppo si racchiudano nello stesso giro di anni, tra il 1701 e il 1705: cosa sia successo al pittore negli anni successivi non è dato saperlo. Collegandoci a quanto ricostruito dall'analisi archivistica, non è escludibile che il nostro Giovanni abbia ad un certo punto abbandonato la carriera pittorica dedicandosi ad altre attività, magari anche per il ritorno in patria del cugino più abile, Gaspare Antonio, o di un giovane pittore di origine alense, Antonio Gresta, che nel giro di pochi anni catalizzarono su di loro la gran parte delle commissioni pittoriche della zona. In un contesto come quello del basso Trentino, dove il mercato pittorico dei primissimi decenni del Settecento non offriva molte opportunità e i concorrenti erano di gran lunga superiori, il nostro potrebbe essersi sentito di troppo.

Giuseppe Sava

Testimonianze di pittura romana nelle collezioni roveretane del XVIII secolo: Trevisani, Maspani, Vicinelli

Il retroterra romano sotteso all'opera di Gaspare Antonio Baroni e l'ampio successo riscosso dall'artista nella terra natale ci spingono a verificare l'interesse per la pittura capitolina nell'ambito delle raccolte roveretane del XVIII secolo.

In realtà, ci troviamo di fronte a dinamiche differenti per tempi e attori protagonisti. Da un lato gli orientamenti culturali del pittore di Sacco, stimolati dal suo maestro Balestra e dalla visione diretta dei «capi d'opera di Roma» – sono le parole di Vannetti¹ –, dall'altro l'affinarsi di una sensibilità che non va disgiunta da esperienze e propensioni culturali a più ampio raggio, legate in particolare alla dimensione del viaggio nell'Urbe, sul modello del *Grand Tour*. Non va poi sottaciuto il divario cronologico, poiché la parte preponderante delle committenze e delle acquisizioni capitoline si colloca al tramonto dell'attività di Baroni o dopo la sua morte. Sarà particolarmente intenso e vivace, nell'ultimo ventennio del Settecento, il dialogo intessuto a distanza tra committenti aggiornati come Osvaldo Candelpergher e mediatori quali l'agente cesareo Gianfrancesco Brunati (ennesimo *trait d'union* con il partito filoimperiale degli Albani²) e il pittore Antonio Longo, relazioni che conducono a Rovereto, ma non solo, le qualificate prove pittoriche di Cristoforo Unterperger.

Ciò non toglie che ben prima di questi fatti si affermi a Rovereto, e in

¹ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Moroni, Verona 1781, p. XXII.

² Si veda da ultimo M. Borchia, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Provincia autonoma, Trento 2019, pp. 90-93 (Fonti, strumenti di ricerca e studi, 25).

modo piuttosto evidente, un orientamento classicista pronto a individuare Roma come «Il tempio del vero gusto», per citare un'espressione di Egidio Quirino Visconti³. Una sensibilità che è solidale alla compostezza e al classicismo di fondo della cultura figurativa veronese, altro polo catalizzatore della pittura lagarina, a partire, di nuovo, dallo stesso Baroni.

Il primo aspetto che occorre rilevare, trattando dei rapporti con Roma, è la dimensione educativa dell'opera d'arte nell'accezione delle copie, quei brani pittorici che gli storici dell'arte tendono spesso a lasciare sullo sfondo per motivi di ordine qualitativo o perché espressione passiva opposta all'originalità creatrice. In realtà, il senso profondo della copia travalica i parametri di merito e diviene consapevole scelta di campo, eloquente opzione di gusto. Chiarissima e condivisa in tal senso la posizione dei più importanti collezionisti roveretani del secolo: Adamo Chiusole e Ambrogio Rosmini.

Chiusole aveva vissuto a Roma per un quinquennio, tra il 1752 e il 1756, e dalla città eterna aveva portato con sé opere destinate ad accrescere la propria collezione. Benché interamente dispersa, la raccolta è illuminata dal *Commentariolum* di Clementino Vannetti, che accerta la presenza di numerose copie o derivazioni da Annibale Carracci, Guido Reni, Carlo Maratta, Francesco Trevisani, accanto a stampe e «disegni da esso fatti», cioè realizzati da Adamo stesso, che diventano a loro volta spunto per i suoi cimenti artistici⁴.

Nel 1781 Chiusole scrisse emblematicamente di «preferire una diligente Copia della Scuola d'Atene di Raffaello, dell'Aurora Rospigliosi di Guido, del Bacchanale di Bacco del Carracci fatto nel Palazzo Farnese, che altri quadri Originali di alcuni benché degni Maestri»⁵. Questo enunciato, che punta dritto sulle radici classiciste della pittura bolognese e romana del Seicento, trova puntuali corrispondenze con le aspirazioni di Ambrogio Rosmini. Ritornato da Roma nel 1763, egli si circonda letteralmente di

³ L'inciso dell'antiquario ha ispirato l'indagine intorno al ruolo della pittura romana nel Settecento italiano: Roma «il tempio del vero gusto». *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997) a cura di E. Borsellino, V. Casale, Edifir Edizioni, Firenze 2001.

⁴ Sulla collezione di Adamo Chiusole si veda R. Adami, *Vita e opere del cavalier Adamo Chiusole (1729-1782). Pittore, letterato, storico lagarino del Settecento*, Nicolodi, Rovereto 1998; B. Passamani, *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, in *Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnovo, TEMI, Trento 1999, pp. 276-280; I. Sega, *Ambrogio Rosmini e Adamo Chiusole tra società e collezioni d'arte nella Rovereto del Settecento*, ivi, pp. 310-311.

⁵ A. Chiusole, *De' precetti della pittura libri IV*, Turra, Vicenza 1781, p. 191. Asserendo che «più vale una bella copia, di un mediocre originale», l'intellettuale lagarino aveva espresso il concetto già nel 1768: A. Chiusole, *Dell'arte pittorica libri VIII: coll'aggiunta di componimenti diversi*, Caroboli e Pompeati, Venezia 1768, p. 77.

stampe di riproduzione e di copie in pittura⁶, alcune delle quali eseguite personalmente.

Le inclinazioni teoriche e pratiche di Ambrogio sono ancora oggi tangibili nella quadreria di Casa Rosmini, per la presenza di numerose e in gran parte note copie sei e settecentesche di importanti dipinti di Guido Reni, di Guercino, di Andrea Sacchi⁷. È il caso dell'anonima replica settecentesca della celeberrima *Visione di san Romualdo* realizzata dal Sacchi nel 1631 per l'omonima chiesa dei monaci camaldolesi a Roma.

Ma possiamo dire molto di più commentando un brano desunto da uno dei pittori più acclamati nella Roma del primo Settecento: l'istriano Francesco Trevisani, il protetto del cardinale Pietro Ottoboni, ricordato già da Vannetti in relazione alla raccolta del Chiusole. Si tratta di una copia, in formato ridotto, della morte di san Francesco, più precisamente di *San Francesco d'Assisi morente ha la visione dall'angelo che suona il violino* nella chiesa dell'Ara-coeli a Roma, dipinta nel 1729 (fig. 72). La piccola replica si situa nel pieno Settecento e sembra possedere i requisiti per essere riferita ad Ambrogio Rosmini. L'attribuzione mi pare legittimata dalle chiare assonanze stilistiche con le prove pittoriche eseguite al suo rientro a Rovereto, in particolare con *San Marco evangelista*⁸ o con il *Cristo deposto* del 1774, connotate da analoghi tratti fisionomici e tipici rialzi di luce che ritroviamo espressi, certo con maggior scioltezza, anche nelle successive prove di stretta ispirazione batoniana, sulle quali non intendo soffermarmi. Frutto del diletto di Ambrogio per la pittura, la tela attesta altresì una sua consuetudine negli anni romani tramandata dallo zio Antonio Rosmini. «Egli» – scrive il filosofo roveretano – «come sogliono fare in Roma i pittori...erigeva il suo palco nelle Cappelle e nelle Chiese, e si tratteneva colà a dipingere ricopiando quei sommi esemplari»⁹.

A questo interessante brano va aggiunta una seconda copia tratta da Trevisani presente nella collezione Rosmini (tav. XV), anch'essa rimasta fino ad oggi a margine degli studi. Si tratta del *Compianto su Cristo morto* che Francesco

⁶ Su questi temi si vedano gli studi di Stefano Ferrari: S. Ferrari, *La prima formazione artistica e il soggiorno romano*, in D. Vettori, S. Ferrari, *Ambrogio Rosmini (1741-1818). Un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione*, Manfrini, Calliano 1986, pp. 29-32; S. Ferrari, *Le raccolte di un curioso. I libri e le stampe di Ambrogio Rosmini*, in S. Ferrari, G. Marini, *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1997, pp. 13-73.

⁷ Si veda Passamani 1999, pp. 275-276 e in particolare p. 300, nota 173.

⁸ G. De' Telani, *Notizie intorno alla vita e a molte opere di Ambrogio de' Rosmini Serbati roveretano*, Marchesani, Rovereto 1823, p. 26.

⁹ R. Togni, *Ambrogio Rosmini architetto e pittore (Rovereto 1741-1818)*, Saturnia, Trento 1969 (Collana Artisti Trentini), p. 66.



72. Ambrogio Rosmini (da Francesco Trevisani), *San Francesco d'Assisi morente ha la visione dell'angelo che suona il violino*. Rovereto, casa Rosmini.

Trevisani dipinse tra il 1726 e il 1734 per la chiesa delle Anime del Purgatorio a Messina. L'opera era parte di un'eccezionale dotazione di tele voluta dal marchese Matteo Loffredo, composta inoltre dalla *Messa di san Gregorio Magno* di Sebastiano Ricci, dalla *Vocazione di san Matteo* di Paolo de Matteis e da *San Giacomo condotto al martirio* di Pompeo Batoni¹⁰. Il dipinto di Ricci andò distrutto nel terremoto del 1908, mentre gli altri sono pervenuti, dopo il 1980, in proprietà di Silvestro Gutkowski Loffredo, marchese di Cassibile (Siracusa). Della pala di Trevisani è noto anche un modelletto (65 x 43 cm), apparso a Genova nel 2010¹¹. La replica in Casa Rosmini si dimostra del tutto fedele alla pala siciliana (e al suo modello) anche nelle scelte cromatiche, ma rivela, sul piano formale, le limitate capacità del copista, ignaro del potenziale espressivo e chiaroscurale di Trevisani. È probabilmente opera di un pittore romano attivo intorno alla metà del Settecento, quando Ambrogio Rosmini ebbe a soggiornare nell'Urbe, acquisendo numerosi dipinti, soprattutto copie di celebri maestri attivi a Roma nell'età barocca. Per certo appare diverso il tratto pittorico da *La morte di san Francesco d'Assisi*, qui attribuita ad Ambrogio stesso.

La quadreria Rosmini ci consente però di discorrere di più rilevanti presenze capitoline che si collocano al di qua delle esperienze di Ambrogio a Roma e che focalizzano un inedito ruolo di protagonista del padre Giovanni Antonio Rosmini.

Mi riferisco anzitutto al pittore romano Giovanni Maspani, del quale Casa Rosmini possiede il più significativo e ampio nucleo di opere. Le scarse notizie sul conto di questo artista, sino ad oggi documentato a Rovereto, Macerata, Osimo e Staffolo, in provincia di Ancona, intersecano in modo significativo la committenza della nobile prosapia, chiamando in causa i cugini Giulio, Angelantonio e Giovanni Antonio Rosmini. Dopo il risarcimento critico della figura di Maspani e il recupero delle sue opere trentine per merito di Elvio Mich¹², giunge oggi, a chiarire definitivamente la cronologia dei lavori e la loro specifica committenza, un documento di nevralgica importanza, rinvenuto e gentilmente segnalato da Eleonora Bressa nell'ambito del progetto di studio della collezione rosminiana che mi vede impegnato da qualche tempo.

¹⁰ G. Barbera, *Ricci, Trevisani, De Matteis e Batoni per la chiesa delle Anime del Purgatorio di Messina*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina», 4, 1980, pp. 41-45.

¹¹ *Dipinti antichi*, Wannenens Genova, 23 febbraio 2010, lotto n. 25.

¹² E. Mich, *Studi sulla pittura trentina del Sei-Settecento*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», Sezione II, LXVI, 1987, 1, pp. 122-134. Sul pittore Id., *Maspani, Giovanni*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, a cura di G. Briganti, Electa, Milano 1990, pp. 787-788. In merito alla tappa roveretana dell'artista si veda Passamani 1999, pp. 265-267.

Procediamo per gradi. Il 1758 è l'anno in cui Maspani viene incaricato di dipingere la pala principale della chiesa di san Marco, raffigurante *San Marco evangelista con gli apostoli scrive il vangelo ispirato dallo Spirito Santo*. La tela venne distrutta nella Prima Guerra Mondiale ed era stata così descritta, nel 1780, dal bolognese Francesco Bartoli: «La tavola in fondo al coro esprimente l'Evangelista S. Marco in atto di scrivere in mezzo ad un concistoro di Apostoli, è opera di Giovanni Maspani, Romano, che li fece nel 1758»¹³. L'esecuzione collima con la data 1758 indicata sul retro del sopravvissuto modello, conservato in Casa Rosmini¹⁴, dal quale si desume il nome del committente, Giulio Rosmini, del ramo dei "Rosmini alle Salesiane" (o "Rosminotti"), cugino di Giovanni Antonio Rosmini, padre di Ambrogio.

Il fratello Angelantonio Rosmini fu il munifico benefattore della chiesa delle salesiane e il donatore di sette tele dipinte da Maspani, di nuovo attentamente registrate nel 1780 da Francesco Bartoli all'interno del tempio: la *Comunione degli apostoli*, la *Lavanda dei piedi* (nel coro), l'*Educazione della Vergine*, l'*Immacolata*, la *Visione di san Gioacchino*, il *Sogno di san Giuseppe* (sulle pareti dell'aula) e infine «*San Giovanni Battista che accenna da lungi il Redentore*» (in controfacciata). Dopo la soppressione del convento, i grandi teleri del coro furono venduti nel 1812 alla chiesa di San Floriano di Lizzana¹⁵; la *Visione di san Gioacchino* e il *Sogno di san Giuseppe* furono destinati, attraverso la religiosa Gioseffa Margherita Rosmini, alla chiesa delle Canossiane a Trento, dove ancora si trovano¹⁶. I rispettivi modelli preparatori, firmati e datati 1758, sono coevi al modello per la perduta pala di San Marco e si conservano in Casa Rosmini assieme all'*Educazione della Vergine* di cui risulta dispersa la redazione finale. In Casa Rosmini è pure custodita la grande tela con *San Giovanni Battista che addita il Redentore* proveniente dalla controfacciata della chiesa salesiana. Non è mai stata rintracciata l'*Immacolata*, né un suo eventuale modello.

A ulteriore conferma del patrocinio di Angelantonio Rosmini su questa impresa, giunge una nota di pugno del cugino Giovanni Antonio il quale, nel maggio 1759, così scrive: «Li Quadri che sono nella Chiesa delle Salesiane, eccettuate le Pale degli altari che sono del Sig. Gasparo Antonio Baroni di

¹³ F. Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture, che adornano le chiese ed altri pubblici luoghi della città di Trento* (1780), in G.B. Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze 1939, ed. Trento 1977, pp. 103-104.

¹⁴ In merito all'approdo della tela in Casa Rosmini, essa giunse probabilmente, alla morte del committente, al ramo dei Rosmini Serbati per via ereditaria.

¹⁵ Mich 1987, p. 129.

¹⁶ Ivi, p. 124.



73. Giovanni Maspani, *Giuseppe venduto dai fratelli*. Rovereto, casa Rosmini.

Sacco, sono dello stesso Autore [Maspani] avendoli fatte fare mio cugino Sig. Angelantonio Rosmini per zechini... – è rimasta in bianco la voce di spesa – tutti sette»¹⁷.

In merito, invece, al terzo nucleo dell'attività roveretana di Maspani, cioè le opere commissionate da Giovanni Antonio Rosmini stesso, si tratta di quattro grandi tele di tema veterotestamentario e dei rispettivi modelli, oltre a due modelli dei quali era sino ad oggi ignota la redazione finale. Ecco, chiarissima, la nota stilata dal padre di Ambrogio nel maggio 1759: «Li sei Quadri grandi e due Minori sopra li uscij li ho fatti fare dal Sig. Giovanni Maspani Pittore Romano, e mi costano Cechini Trenta senza la cornice [...] Li suddetti quadri rappresentano la vendita di Giuseppe (fig. 73), la veste insanguinata che viene portata al Padre, Abramo che adora l'Angelo¹⁸, Abramo che scaccia Sara

¹⁷ Rovereto, Archivio Casa Rosmini, *Giovanni Antonio Rosmini-Serbati*, 14.1, c.n.n.

¹⁸ In realtà *Abramo visitato dai tre angeli*.



74. Giovanni Maspani, *Abramo caccia Agar e Ismaele*. Rovereto, casa Rosmini.

[sic] con Ismaele¹⁹ (fig. 74), Davide colla Testa recisa del Gigante, Giuditta colla testa recisa d'Oloferne». Il documento attesta la contemporaneità delle tele del convento rispetto ai dipinti destinati alla dimora dei Rosmini, voluti non da Giulio (committente della pala in San Marco) né da Angelantonio, come sino ad oggi ipotizzato, ma da Giovanni Antonio, padre di Ambrogio²⁰. Veniamo inoltre a sapere che nel maggio 1759 Maspani aveva di fatto esaudito le richieste dei suoi patroni trentini, sicché la partenza per Macerata, dove è documentato nel 1760, potrebbe essere anticipata all'anno precedente, in concomitanza con la partenza di Ambrogio per Urbino.

Il resoconto del committente ci descrive dunque un ciclo composto da

¹⁹ Si tratta chiaramente di *Abramo caccia Agar e Ismaele*.

²⁰ Il che configura una significativa convergenza dell'intero asse familiare sul pittore romano, tanto da prospettare l'ombra dell'illustre dinastia anche per la perduta paletta raffigurante la *Madonna con Bambino, sant'Anna e san Giovannino* in San Tomaso Cantauriense a Rovereto, attestata dalla penna del Bartoli.

quattro tele maggiori riguardanti Abramo e Giuseppe e da «due [quadri] Minori» in funzione di sovrapporta all'interno di un ambiente di rappresentanza non agevolmente identificabile dopo le trasformazioni ottocentesche del palazzo. I due sopra usci corrispondono a *Davide con la testa di Golia* e *Giuditta con la testa di Oloferne*, dei quali rimangono, in Casa Rosmini, solo i modelli preparatori. Giunge quanto mai inatteso e gradito il ritrovamento della redazione definitiva di *Giuditta e Oloferne* (fig. 75). Si tratta, senza alcun dubbio, della tela eseguita da Giovanni Maspani per Casa Rosmini, come dimostra la pertinenza al modello preparatorio (fig. 76) e la completa omogeneità stilistica con tutte le altre opere del ciclo roveretano. Questa felice scoperta getta inoltre chiara luce su quanto scritto da Giovanni Antonio Rosmini, poiché le misure della tela (98 x 128 cm) sono effettivamente inferiori alle quattro più grandi opere ancora conservate a Rovereto (137 x 180 cm) e coerenti con la funzione di sovrapporta.

Il documentato ruolo di Giovanni Antonio Rosmini quale committente del ciclo veterotestamentario sembra inoltre attribuire un senso specifico al programma iconografico. In esso cogliamo un riferimento portante alla discendenza. È così riguardo all'insperato concepimento di Isacco nel grembo della moglie Sara, come avevano vaticinato i tre angeli, dopo la nascita di Ismaele, avuto illegittimamente dalla schiava Agar. Nella storia di Giuseppe l'ebreo, figlio prediletto di Giacobbe (e nipote di Abramo), l'ostacolo è invece rappresentato dai fratelli che tentano di eliminare il piccolo Giuseppe per gelosia. L'adozione di questi temi rivela in controluce le concrete vicende private che proprio in questi anni tormentavano il committente, ovvero la rivendicazione della legittima nobilitazione della famiglia messa in discussione dai cugini Resmini, nonché l'agognata acquisizione del fidecommesso Serbati, in qualità di figlio di Cecilia Serbati, che accrebbe in nobiltà e ricchezze la già potente famiglia roveretana. La cospicua documentazione concernente la difesa della legittima discendenza consente di ripercorrere l'azione intrapresa da Giovanni Antonio contro il ramo Resmini sin dal 1753, fino al riconoscimento ufficiale del fidecommesso Serbati nel 1761²¹. Nelle figure di Abramo e Giuseppe o meglio nell'affermazione della successione legittima di Abramo e nel fallimento dei malvagi progetti contro Giuseppe si addensa una funzione per così dire metaforica, ribadita e amplificata dalla vittoria di Davide su Golia e di Giuditta su Oloferne. Questa lettura aderente alle vicende perso-

²¹ Si veda M. Bonazza, *Famiglia Rosmini e Casa Rosminiana a Rovereto. Inventario dell'archivio (1505-1952, con documenti dal XIII secolo)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 2007, pp. XXIX-XXX, 122-125.



75. Giovanni Maspani, *Giuditta e Oloferne*. Collezione privata.

nali del committente spiega la selezione attenta di soli due soggetti inerenti ad Abramo e Giuseppe e la loro enfattizzazione in chiave allegorica tramite le figure eroiche di Davide e Giuditta.

Nell'ambito della tappa roveretana del pittore si colloca infine una tela che merita oggi di venir riconsiderata, una figura di *San Paolo* (fig. 77), ancora in Casa Rosmini, la cui comparazione con i lavori documentati di Giovanni non lascia dubbi, benché non sia menzionata nella memoria del committente²².

La presenza di Maspani in area marchigiana, a partire dal 1760, non è episodica, poiché dopo aver operato in Palazzo Buonaccorsi a Macerata – le

²² Inv. 195. *San Paolo* si accompagna ad un *San Pietro* che manifesta un tocco tanto più greve e impacciato, tanto da poter far pensare a un'espressione del giovanissimo Ambrogio Rosmini discepolo a Rovereto del pittore romano. I frutti portati da questa esperienza sono inoltre attestati dalle modeste e coeve repliche di Maspani, *San Gioacchino* e *san Giuseppe* ancora presenti nella quadreria (inv. 196-197), probabilmente riconducibili al pennello di Ambrogio e di fatto combacianti nelle misure con questo *pendant*. Intendo approfondire questi temi in altra sede.



76. Giovanni Maspani, *Giuditta e Oloferne*, modello. Rovereto, casa Rosmini.

sue opere, forse disperse, non sono state sino ad oggi identificate –, sappiamo per certo che il pittore dipinse una pala nella chiesa di San Francesco a Staffolo, raffigurante la *Levitazione del beato Giuseppe da Copertino*. Il dipinto è firmato in basso a destra «IOES MASPANI ROM. F. A. 1763»²³.

Coeva a questa tela è la serie dei vescovi della diocesi di Osimo, già nelle sacrestie della concattedrale di San Leopardo, commissionata a Maspani dal cardinal Compagnoni. Qui l'artista sembra irrobustire il vigore delle figure, alle quali infonde un'anodina virilità in linea con le istanze accademiche romane del terzo quarto del secolo. Nel 1771 il pittore è infine nuovamente a Macerata, chiamato a lavorare in palazzo Compagnoni-Floriani, ora Carradori²⁴.

Le tele trentine e quelle più tarde nelle Marche ci mostrano un artista dotato di una riconoscibile personalità ma dalle coordinate ancora non chia-

²³ C. Cerioni, *Le pale d'altare nella chiesa di San Francesco a Staffolo*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 19, 2019, pp. 648-649.

²⁴ Sulle tappe a Macerata e Osimo si veda Mich 1990, pp. 787-788.

rite. Spiccano senz'altro persistenti nessi con la luminosa eredità marattesca che a Roma coinvolse numerosi artisti fino quasi alla metà del secolo, ma i tratti peculiari di questo pittore sfuggono all'individuazione di uno specifico insegnamento sotto il quale porne la parabola formativa. I tratti portanti vanno senz'altro identificati nella vocazione ad un convinto schiarimento della tavolozza e la ricerca di effetti cadenzati nei pur sovrabbondanti e accademici drappaggi. Il registro di Maspani sembra accogliere tendenze diverse. Da un lato l'attenzione per i seguaci di Maratta di prima generazione. Ad esempio, taluni aspetti lo appaiono alla pittura luminosa di Luigi Garzi, del quale non raggiunge certo la maturità. Nella pala francescana a Staffolo, trova invece spazio un tono più edulcorato che può richiamare Gaetano Lapis, allievo di Conca fortemente influenzato da Maratta e molto attento ai bolognesi, con una sensibilità di forte intonazione settecentesca²⁵. Prevale tuttavia in Maspani un accento di insistente astrazione emotiva che non è comune nel Settecento romano e pare guardare persino al Seicento e voler quasi riprendere le espressioni attonite e un po' vacue di Giovan Francesco Romanelli²⁶.

Benché il pittore si dimostri padrone del mestiere, le sue composizioni risultano spesso piuttosto diradate, campo di un esercizio che tende alla ripetizione e ad una timidezza di fondo dalla quale deriva talvolta una carente armonia di insieme. Le quinte sceniche, negli interni, vedono ripetere con pochissime varianti tendaggi e membrature architettoniche di monotona magniloquenza. Nel paesaggio, per contro, si afferma la capacità di modulare i toni e raggiungere una morbidezza e un'eleganza in linea con l'interpretazione figurativa di accento arcadico.

La significativa tappa roveretana di Giovanni Maspani non si configura come un episodio isolato del mecenatismo dei Rosmini e della loro attenzione per la pittura romana. Intendo presentare in questa occasione un dipinto di notevole livello che da un lato rimarca il gusto classicista di questi patroni, dall'altro mette in luce il fondamentale collegamento con l'area marchigiana, destinata a divenire una sorta di contesto di mediazione per le ambizioni collezionistiche rosminiane.

Si tratta di una *Madonna con Bambino* (tav. XVI) il cui impianto deriva

²⁵ Esemplare il richiamo alle cinque *Storie della Gerusalemme liberata* dipinte verso il 1730 per la famiglia Loretì di Cagli (oggi a Pesaro, Fondazione cassa di risparmio), in particolare a *Tancredi battezza Clorinda*. Sul ciclo e più in generale sull'artista si veda A. Mazzacchera, B. Montecchi, Gaetano Lapis. *I dipinti di Cagli*, Arti Grafiche Stibu, Cagli 1994.

²⁶ Si pensi a *San Giovanni e san Pietro al sepolcro*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1641.



77. Giovanni Maspani, *San Paolo*. Rovereto, casa Rosmini.

dagli esempi di Carlo Maratta, basti osservarne le analogie con la *Sacra Famiglia* al Museum of Art di Toledo, del primo quinquennio del Settecento. La fortuna dello schema è destinata a ripercuotersi per tutto il secolo XVIII, veicolata anche da incisioni come quella di Francesco Bartolozzi (1760), un

esemplare della quale figura, emblematicamente, nelle raccolte di Ambrogio Rosmini²⁷.

La tela ci parla però di un marattismo declinato in forme monumentali e fortemente accademiche, con un risentito plasticismo che converge, a mio parere, sulla personalità di Odoardo Vicinelli, un pittore di orientamento marattesco ma che esordì all'ombra di Giovanni Maria Morandi. Nato nel 1683 a Roma, Odoardo divenne Virtuoso del Pantheon e nel 1741 fu accolto nell'Accademia di San Luca. Lione Pascoli, nella vita di Giovanni Maria Morandi, loda Vicinelli come l'allievo che «più d'ogni altro ha fatto onore al maestro»²⁸ e menziona diversi suoi lavori tra Roma, le Marche, la Campania, oltre ad alcuni dipinti spediti a Vienna e Praga.

La fedeltà a schemi di Maratta è evidente allorché dipinge nella chiesa di San Filippo Neri a Ripatransone una *Morte di san Giuseppe* che è ripresa dal celebre dipinto della cappella Alaleona in Sant'Isidoro a Roma. Un'opera come questa, che non va oltre il perimetro della copia, riesce a farci comprendere come Odoardo tenesse ben a mente il panneggiare cadenzato e il tono aulico di Maratta. Nel folto catalogo di Vicinelli spiccano i dipinti eseguiti, nel 1740 circa, nella cappella di Santa Caterina Fieschi della chiesa di San Giovanni Battista dei Genovesi²⁹. Si tratta dell'affresco con la gloria della santa e la pala dell'altare raffigurante *Il transito di santa Caterina Fieschi* (fig. 78), che evidenzia strette analogie con il nostro dipinto nella robusta corporeità delle figure e, in particolare, nel volto della santa, del tutto analogo a quello della Vergine. Il dipinto romano appartiene alla produzione più avanzata di Odoardo, quando egli risente della lezione aggraziata e un po' edulcorata di Luigi Garzi. Ad un momento precedente, non oltre il 1715, appartiene invece la *Madonna dei sette dolori* nella Pinacoteca civica di Osimo³⁰ (fig. 79), nella quale troviamo il taglio monumentale ereditato dal Morandi, il timbro metallico del colore e insistenti analogie con la Madonna dei Rosmini per la modulazione del panneggio a toni cangianti, che pare tener conto anche della

²⁷ G. Marini, «*Stampe da studio, più che da galleria*». *Le incisioni di Casa Rosmini e alcuni aspetti del collezionismo di grafica nel tardo Settecento*, in *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1997, pp. 79, 81, fig. 36.

²⁸ L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, ed. critica a cura di A. Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, pp. 582-583. Si veda inoltre P. Zampetti, *Pittura nelle Marche, IV. Dal Barocco all'età moderna*, Nardini, Firenze 1991, p. 160.

²⁹ S. Rudolph, *La pittura romana del '700*, Longanesi, Milano 1983, pp. 808-809, tav. 709.

³⁰ S. Tassi, *Tipologie marattesche e committenze: alcuni esempi nell'anconetano*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, 24 ORE Cultura, Milano 2011, pp. 118, 121.



78. Odoardo Vicinelli, *Il transito di santa Caterina Fieschi*. Roma, chiesa di San Giovanni Battista dei Genovesi.



79. Odoardo Vicinelli, *Madonna dei sette dolori*. Osimo, Pinacoteca civica.

lezione di Giuseppe Bartolomeo Chiari; esemplari sono inoltre le affinità tra i sodi *Angioletti* in volo e Gesù Bambino nella tela roveretana.

Odoardo lavorò in diverse località marchigiane: Jesi (An), Montecosaro (Mc), Ripatransone (AP). Da ultimo gli è stata attribuita la pala dell'Immacolata nella chiesa di San Francesco a Staffolo (An), ovvero nella sede francescana per cui lavorò, nel 1763, Giovanni Maspani.

La presenza di un'opera di Odoardo Vicinelli in Casa Rosmini getta ulteriore luce sulle dinamiche Rovereto-Roma-Marche che il caso Maspani profila. La coincidenza tra la partenza di Maspani per Macerata e quella di Ambrogio Rosmini alla volta di Urbino, nel 1759, rafforza l'ipotesi adombrata dai documenti, e cioè che fosse stato proprio il padre del giovane Ambrogio, Giovanni Antonio, il capofila delle commissioni roveretane a Maspani. Senza contare che è lo stesso Ambrogio a informarci, il 10 novembre 1760, di aver ritrovato, durante la sosta a Macerata, «il Pittore Gio: Maspanni che era impiegato in

casa Buonaccorsi»³¹. Più che un caso fortuito, il gradito incontro con il pittore che a Rovereto aveva impartito al Rosmini i rudimenti della pittura, si configura come una tappa voluta. Ed è altrettanto evidente che la significativa presenza delle opere di Vicinelli in area marchigiana, tra Ancona e Macerata, anche negli stessi luoghi che vedono lavorare Maspani (Osimo, Staffolo) funge da motivo essenziale per comprendere l'approdo di un suo dipinto in Casa Rosmini. Non si tratta, infatti, di una commissione diretta, data la morte del pittore romano nel 1755 e l'evidente anteriorità, intorno al 1720, della *Madonna con Bambino* Rosmini. Il che ci fa pensare piuttosto all'acquisizione di un'opera che ha forti motivi per essere avvenuta nel contesto marchigiano, pur non escludendone la pertinenza agli anni romani di Ambrogio.

Come osserva Luciano Arcangeli³², le Marche e in particolare la Urbino degli Albani furono una solida testa di ponte per la diffusione del marattismo, non solo attraverso gli ambiti lavori del maestro, ma anche tramite l'intensa penetrazione degli allievi e dei seguaci. Il classicismo marattesco è una componente culturale essenziale, se non prevalente, della pittura marchigiana fino a tutta la prima metà del secolo e diviene altresì la cornice culturale entro la quale si focalizzano l'indirizzo estetico e le ambizioni della prosapia roveretana.

E con ciò ritorniamo, in fondo, al tema cardine di questa giornata di studi, a «quell'aria tanto favorevole ad ogni buon gusto» di cui scrive Vannetti nella biografia di Gaspare Antonio Baroni³³.

³¹ Ferrari 1986, p. 38, nota 15.

³² L. Arcangeli, *Echi del classicismo marattesco nelle Marche del Settecento*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, 24 ORE Cultura, Milano 2011, p. 59.

³³ Vannetti 1781, p. XXII.

Giosuè Ceresato

Il letterato Vannetti e il pittore Baroni. Ancora una riflessione sulle *Notizie* del 1781

Nella primavera del 1781, presso la tipografia veronese degli eredi di Marco Moroni, furono date alle stampe le *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*. Questa biografia, scritta dal letterato Clementino Vannetti, rappresenta il punto di partenza per chi – in tempi recenti, come nei secoli passati – ha studiato la pittura del più fortunato artista del Settecento in Vallagarina. Con il presente contributo su tale scritto si intende proporre alcuni nuovi spunti di riflessione rispetto quanto già detto in altre occasioni¹, con l'auspicio che ogni informazione aggiuntiva ricavabile da queste pagine ci permetta di conoscere in modo più approfondito il pensiero e i confini culturali del suo autore. Nella parte iniziale di questo saggio si rifletterà, dunque, sulla percezione che egli aveva di sé in quanto uomo di lettere, sulla base di ciò che emerge dallo scritto, concludendo, infine, con il confronto delle sue *Notizie* con il profilo biografico di un altro pittore del Settecento, Giambettino Cignaroli, stilato da Ippolito Bevilacqua, intellettuale amico di Vannetti.

Con la stesura delle *Notizie* Clementino Vannetti diede una svolta alla sua carriera da letterato. Egli, infatti, non si era mai occupato di questioni artistiche prima del 1781. Passando in rassegna la sua produzione scritta – nel quale si distinguono il *Lazzaretto letterario* (1778), opera satirica che raccoglie le recensioni di libri d'invenzione, il *Liber memorialis de Caleostro quum esset Roboreti* (1789), cronaca sulla permanenza a Rovereto del conte Alessandro

¹ G. Ceresato, *Le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco di Clementino Vannetti (1754-1795). Gli orizzonti critico-artistici del letterato roveretano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, relatrice prof.ssa Alessandra Galizzi Kroegel, anno accademico 2014/2015; Id., *Clementino Vannetti teorico d'arte: una lettura delle "Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco"*, «Studi Trentini. Arte», a. 95, n° 2, 2016, pp. 289-315.

di Cagliostro, e la raccolta in tre volumi dal titolo *Osservazioni su Orazio* (1792), studio dedicato, appunto, al poeta latino – non si trovano altri scritti di carattere storico artistico, fatta eccezione per il *Commentariolum de Adamo Chiusolo* (1787), biografia in latino sull'eccezionale figura di Adamo Chiusole. L'approccio del Vannetti nell'affrontare la biografia del pittore non fa altro che evidenziare la sua appartenenza al mondo delle lettere; questo lo si può notare in diversi dettagli vistosi. In primo luogo, egli ama dare sfoggio della sua cultura letteraria, e non manca di citare, naturalmente, i suoi autori preferiti della letteratura latina classica. Il testo delle notizie si apre proprio con un verso di Orazio, "*Paulum sepultae distat inertiae celata virtus*"², tratto da un componimento presente nel libro IV delle *Odi*. Sempre ad Orazio si riferiscono altre due citazioni; una è presa dall'*Ars poetica*³, l'altra, ancora dalle *Odi*, nel brano in cui Vannetti commenta la tradizione più frequente di ritrarre Cleopatra con il serpente, anziché con quello che è ritenuto dal roveretano come l'arma più probabile del suo suicidio, cioè uno spillo per capelli, essendo il rettile, in quanto elemento di chiaro impatto scenico, «più confacente à pittori e à poeti»⁴.

Sono comunque Cicerone e Virgilio i poeti latini menzionati più volte. I riferimenti derivati dal pensiero di Cicerone sono tratti dal terzo libro del *De Oratore*, in merito alla capacità innata degli uomini che li rende in grado, anche senza studi specifici, di esprimere giudizi riguardanti opere d'arte⁵, ma anche dall'opera filosofica *Cato maior de senectute*⁶, dal secondo libro del trattato *Academicorum Priorum*⁷ e dall'orazione *Pro Roscio comoedo*⁸. Di Virgilio, invece, sono citati per ben tre volte passi provenienti dall'*Eneide*⁹, mentre un riferimento dalla VI egloga delle *Bucoliche* permette al Vannetti di accostare il personaggio della ninfa Egle alle dispettose nipotine di Baroni, verso le quali il pittore si dimostrava comunque premuroso, narrando loro i racconti delle storie sacre e delle vite dei santi¹⁰.

Naturalmente, Vannetti non si limita agli autori latini, e trova il modo di menzionare o citare per esempio Dante, Ludovico Ariosto e Torquato Tas-

² C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Marco Moroni, Verona 1781, p. II. Traduzione: «È poca la differenza tra l'incapacità dissimulata e la virtù nascosta».

³ Ivi, p. LXII, nota a.

⁴ Ivi, p. LXIX, nota b.

⁵ Ivi, p. XXII, nota a. Vannetti qui ricorda come questa riflessione venga poi presa in considerazione anche da Montesquieu nel suo *Saggio sul gusto*.

⁶ Ivi, p. LII, nota a.

⁷ Ivi, p. LXIII, nota a.

⁸ Ivi, p. LXXI, nota a.

⁹ Ivi, pp. XXIX, nota a; XXXVII, nota a, XLVIII.

¹⁰ Ivi, p. LXIX, nota a.

so¹¹, ma anche letterati cronologicamente a lui più vicini. Tra questi troviamo François de Salignac de La Mothe-Fénelon, autore del romanzo didattico *Le avventure di Telemaco*¹², Scipione Maffei, del quale è riportato un brano della sua *Verona illustrata*¹³, Saverio Bettinelli, di cui è presente un rimando al trattato *Dell'entusiasmo delle belle arti*¹⁴. È, però, soprattutto Francesco Algarotti che si distingue in modo particolare per numero di richiami alle sue opere letterarie. Con ben otto citazioni prese dalle *Lettere sopra la pittura* e dal *Saggio sopra la pittura*¹⁵, si può affermare che il conte veneziano rappresenti per Vannetti l'intellettuale di riferimento per molte questioni di carattere teorico artistico¹⁶.

Senza dubbio, il raffinato esercizio di *ekphrasis* messo in atto nelle *Notizie* – e questo è il secondo punto che mette in evidenza la totale appartenenza al mondo delle lettere di Vannetti, anche quando si occupa di questioni pittoriche – è uno dei punti più caratteristici della biografia di Gaspare Antonio Baroni. Infatti, dopo un'introduzione in cui l'autore commenta la differenza tra l'essere valorosi e l'avere celebrità, e dopo le brevi, ma fondamentali, informazioni biografiche, prende avvio la sezione centrale delle *Notizie*, la quale si apre con questa dichiarazione: «Noi qui prendiamo il partito di far passare dinanzi agli occhi dei Leggitori quelle fatture del nostro Baroni che abbiām vedute noi stessi, e che degne ci sembran di riflessione»¹⁷. Certamente, con queste parole l'autore vuole, in via precauzionale, difendersi da chi potrebbe fargli notare qualche lacuna; ma qui va sottolineato come proprio in quel «far passare dinanzi agli occhi dei Leggitori» Vannetti concentri il significato di questa sezione della biografia. Le *Notizie*, infatti, non dispongono di un apparato iconografico, dunque è affidata unicamente all'uso della parola scritta la capacità di ricostruire, nella mente del lettore, le fattezze dei quadri e delle pitture ad affresco di Baroni. Anche chi non ha la possibilità di andare di persona a guardarli, in questo modo, può provare ad immaginarli; ciò acquista un significato ben concreto se si considera come molte delle amicizie

¹¹ Tutti e tre questi autori vengono nominati a pagina LVI, nella lunga nota che comincia a pagina LIV.

¹² Ivi, p. LVI.

¹³ Ivi, p. VII, nota b.

¹⁴ Ivi, p. LXXII, nota a.

¹⁵ Clementino Vannetti leggeva gli scritti di Francesco Algarotti da un'edizione stampata a Livorno, nella tipografia di Marco Coltellini, nel 1764, e oggi conservata presso la Biblioteca Civica "G. Tartarotti" di Rovereto [=BCR].

¹⁶ Ivi, pp. XIII-XIV, nota a; XXIII; XXXIV, nota a; LII, nota b; XLIX-L, nota a; L-LI, nota a, LII, nota b, LXV, nota a.

¹⁷ Ivi, p. XIII.



80. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Visitazione*, 1746. Preore, chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena, già Rovereto, chiesa delle Salesiane.

letterarie di Vannetti vissero a diversi chilometri da Rovereto, e avrebbero potuto raggiungere la Vallagarina solo dopo alcuni giorni di viaggio. Il letterato provvede personalmente a diffondere il suo scritto tra la cerchia dei suoi contatti, e alcuni di questi, con una lettera di risposta, gli fecero avere le loro personali considerazioni¹⁸. Tra le lodi ricevute dal letterato per il buon proposito di riportare alla luce della critica la figura del Baroni c'è anche chi si complimenta per essere riuscito a «dipingere» una seconda volta, con la sua abile penna, le sue opere¹⁹.

Vannetti tiene a precisare che le sue descrizioni non devono essere troppo dettagliate, altrimenti si rischia di esasperare il lettore, e non si deve nemmeno, sempre secondo quanto egli scrive, indugiare su ogni cosa per paura di tralasciare qualche informazione, finendo poi con il confondere «le cose umili con le più degne»²⁰. Vale come bel esempio, ma è davvero uno dei molti che si potrebbero fare, l'*ekphrasis* della tela della *Visitazione*, già nella chiesa delle Salesiane di Rovereto, abbattuta nella primavera del 1902²¹, e oggi a Preore nelle Valli Giudicarie. Vannetti non si perde in minuziose descrizioni, e punta subito a cogliere gli aspetti distintivi del dipinto, tra i quali evidenzia in modo particolare, in questo caso, la regia delle luci:

«Gli fan pur molto onore le tre tavole eseguite per la chiesa della Visitazione, e specialmente la titolare per l'invenzion della loggia, in cui Santa Elisabetta accoglie la Vergine, per l'espressione delle due figure piene di gioia, per la distribuzione di vari angioletti, che ne fan festa, e spargono rose, per la fresca opacità d'un paesaggio, che scorgesi dai balaustri della loggia, e sopra tutto pei due lumi diversi, l'uno affatto di sole, ch' esce da un uscio laterale, l'altro affatto di paradiso, che terso e trasparente qual vetro dalla gloria discende.

¹⁸ Si deve a questa iniziativa di auto-promozione di Vannetti, molto probabilmente, l'attuale presenza del testo delle *Notizie* in diverse biblioteche dell'area padana, come la Biblioteca d'arte e di storia di San Giorgio di Poggiale di Bologna, l'Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana di Milano, la Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti e la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, la Biblioteca Palatina di Parma, la Biblioteca Reale e la Biblioteca dell'Accademia delle scienze di Torino, la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e la Biblioteca civica di Bassano del Grappa.

Si veda C.T. Postinger, *Clementino Vannetti. Cultore delle Belle Arti*, Tipografia Tomasi, Rovereto 1895, pp. 120-125, il quale trascrive le lettere di Giuseppe Fossati, Girolamo Pompei, Leonardo Carpentari, Gian Battista Chiaramonti, Antonio Frizzi, Anna Vettori Paltrinieri, Ludovico Barbieri, Pierantonio Serassi, Antonio Luigi Prati.

¹⁹ Ivi, pp. 120-123.

²⁰ Vannetti 1781, p. XIII.

²¹ I. Prosser, *Le Salesiane della Visitazione a Rovereto. Cronistoria di un monastero femminile soppresso, spogliato e distrutto*, Edizioni Osiride, Rovereto 2011, p. 147.

Che più? All'entrare in chiesa si rimane colpiti; tanto più, che ad onta dei due lumi la massa tutta resta raccolta ed armonica, cosa in ver singolare»²².

Il terzo punto, che sottolinea il carattere da letterato con cui Vannetti stesso vuole presentarsi a chi legge, lo si può cogliere in una annotazione che si estende per ben quattro pagine, in cui propone una riflessione sull'utilità del confronto, anche per i poeti e i pittori contemporanei, con la mitologia classica. Vale la pena analizzare nel dettaglio alcuni aspetti di questa digressione.

Siamo a pagina LIV, dove vengono presentati brevemente alcuni dipinti di tema mitologico che si trovavano in collezioni private – la tela con il *Ratto d'Europa* a Riva del Garda, oggi conservata presso il MAG – Museo Alto Garda, e due quadri con *Mercurio e Argo* e *Piramo e Tisbe* allora presenti in palazzo Bossi Fedrigotti a Sacco e oggi perduti – quando l'autore riporta l'episodio secondo il quale Baroni «da vecchio, quando in parte era altro uomo, ed avea l'animo tutto rivolto a Sacri argomenti, dava a tai cose», cioè alla pittura di tema profano, «il nome di *ragazzate*»²³. Questo episodio fu riferito all'autore delle *Notizie* da Clemente Baroni, amico e maestro di Vannetti, le cui lettere, conservate oggi presso l'Archivio Storico della Biblioteca Civica “G. Tartarotti” di Rovereto, funsero da fonte principale per la biografia²⁴.

È interessante notare qui, con un inciso, come il letterato roveretano si soffermi più e più volte su questo carattere particolarmente devoto del pittore, e lo fa anche con l'utilizzo singolare degli aneddoti, la cui presenza, già convalidata da modelli antichi, aveva caratterizzato anche le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari, testo preso come modello dal letterato roveretano²⁵. In Vannetti, cosa singolare, l'uso dell'aneddotica non serve a evidenziare le stranezze comportamentali o le abitudini bizzarre del pittore – i luoghi comuni sugli artisti, infatti, capaci di sopravvivere anche nelle biografie dei secoli a ridosso del Settecento, rappresentano un frequente *topos* letterario, e si pongono come il tentativo di risolvere il mistero che circonda la figura delle personalità creative²⁶ – al contrario, anche negli episodi

²² Vannetti 1781, p. XXVIII.

²³ *Ivi*, p. LIV.

²⁴ D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti: una fonte inedita per le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. 267, ser. IX, vol. VII, A, 2017, pp. 189-232.

²⁵ Vedi lettere di Clementino Vannetti allo zio Francesco Saibanti del novembre 1780: BCR, ms 6.3, cc. 26, 23.

²⁶ E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 (*Die Legende von Künstler. Ein historischer Versuch*, 1934), pp. 7-12; M. Spagnolo, *La biografia d'ar-*

che contengono semplici curiosità, Baroni viene presentato come una persona comune, che tuttalpiù si distingue per un animo pio e affabile²⁷. Ma torniamo alla vicenda che vede Baroni definire i suoi dipinti profani delle ingenue «ragazzate». Vannetti, pur riportando l'episodio, mostra chiaramente di non condividere la posizione del pittore, e nel farlo, anche se in maniera indiretta, pone una netta distinzione tra sé, uomo letterato e istruito, e Baroni, il quale, in quanto persona semplice, può essere lodato anche per queste posizioni più ingenue. La lunga nota che controbatte alla dichiarazione del pittore gli offre l'occasione per condurre una riflessione interessante; qui l'autore richiama all'attenzione del lettore la celebre *Querelle des Anciens et Modernes*, disputa che animò l'Académie française verso la fine del XVI secolo, e la cui eco si estese, anche se con toni e tematiche differenti, anche nel Settecento²⁸.

Clementino Vannetti, è inutile dirlo, si schiera con il partito degli Antichi. Sottolinea come non sia corretto appellare in tal modo, cioè con il termine «ragazzate», la mitologia, grazie alla quale, entrando nel campo dell'allegoria e del simbolismo, e dando per certo che non è necessario credere che le storie dell'antichità classica siano vere, è possibile riflettere su questioni astratte e nutrire piacevolmente la fantasia. Vengono riportati, quindi, alcuni esempi di autori che, pur non appartenendo all'era antica, hanno fatto uso di espliciti riferimenti alla classicità: François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Dante, Ariosto e Tasso. «Tanto dunque l'antico quanto il moderno Poeta e Pittore», sostiene, infatti, l'autore delle *Notizie*, «quando nomina e dipinge tai personaggi», intendendo i protagonisti della mitologia antica, «non nomina e non dipinge chimere o pazzie, sempre che al midollo, e non alla corteccia, abbia riguardo. Egli trovasi allora in un Mondo tutto Simbolico, ma in un mondo il più atto a scuoter l'anima per la via dell'immaginazione, e de' sensi, e il più amico alla cetra e al pennello»²⁹.

Per concludere la nota – e qui arriva la parte che in questo intervento ci interessa maggiormente – Vannetti, mentre considera come «certe opinioni recenti» tentino di bandire la mitologia dai contesti delle arti e delle lettere, nomina a supporto della sua tesi due pensatori che si occuparono di

tista: racconto, storia e leggenda in *La cultura italiana. Vol. X. L'arte e il visuale*, a cura di M. Wallace, UTET, Torino 2010, pp. 376; 380.

²⁷ Vannetti 1781, p. LXVIII.

²⁸ Sull'argomento si veda E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 20-25; M.T. Marcialis, *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, Principato, Torino 1970, p. 74; M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Aldelphi, Milano 1995, pp. 128-174, 209-267.

²⁹ Vannetti 1781, p. LV, nota a.

tali questioni: Nicolas Boileau e Gian Vincenzo Gravina. Diversamente da quanto ci aveva finora abituato, anche se non è l'unico esempio, il letterato non indica qui con la solita precisione a quali scritti faccia riferimento; penso sia utile, quindi, rintracciare i passaggi in cui Boileau e Gravina trattano di questi argomenti, in modo da cogliere con più precisione il contesto di questa digressione.

Il primo, Nicolas Boileau, è chiamato da Vannetti «Despréaux», nome che deriva probabilmente da una tenuta di famiglia, e con il quale quest'ultimo è più frequentemente individuato nei testi settecenteschi per distinguerlo dai due fratelli, anch'essi letterati di una certa fama, Gilles e Jacques³⁰. Capofila del partito degli Antichi nel contesto della *Querelle des Anciens et Modernes* e avversario di Charles Perrault, rappresentante dei Moderni, Boileau fu l'autore dell'*Art Poétique* (1674), trattato di estetica in versi che riflette sulle regole della composizione scritta. Parrebbe che il letterato roveretano abbia tratto da questo scritto idee utili alla sua tesi; si veda questa considerazione presente al canto III:

«Con modi ancor più maestosi [rispetto alla tragedia] la poesia epica, nell'ampio racconto d'una lunga azione, si sostiene con la favola e vive di finzione. Per ammaliarci tutto vi è messo in opera; tutto prende corpo, anima, spirito, sembiente.

Ogni virtù si muta in dea: Minerva è la prudenza, e Venere la bellezza. Non è il vapore delle nubi a causare il tuono, ma Giove armato per spaventare la terra; un uragano che si presenta terribile agli sguardi dei marinai è Nettuno corrucciato che tiranneggia i flutti; Eco non è più un suono ripercosso nell'aria, è una ninfa piangente che si lamenta di Narciso.

Così, in questa moltitudine di nobili finizioni, il poeta spazia fra mille trovate, adorna, innalza, rende più bella e grande ogni cosa, e la sua mano incontra fiori sempre sbocciati»³¹.

La metafora che vede la letteratura antica come un giardino dal quale si possono sempre cogliere fiori, rende in modo esemplare uno dei pensieri cardini della fazione degli Antichi, secondo la quale il poeta contemporaneo non ha bisogno di inventare più nulla, poiché gli basta attingere dall'antichità classica. Oltre a questo, è evidente come Boileau sostenga, nel contesto let-

³⁰ N. Boileau, *Arte poetica*, a cura di P. Oppici, introduzione di F. Garavini, Marsilio, Venezia 1995, pp. 31-32.

³¹ Ivi, pp. 78-81, vv. 160-176.

terario, l'utilizzo dei personaggi della mitologia per dare una forma concreta ai concetti astratti, quali le virtù, le qualità umane, gli eventi atmosferici e i fenomeni naturali. Alcuni versi poco più avanti, sempre nell'*Ars poétique*, si ribadisce questo concetto, sottolineando come non sia fondato il pericolo di un ritorno al paganesimo, minaccia invece avvertita da chi sconsigliava tali riferimenti derivati dal mito:

«Ma in una ridente pittura profana non osare impiegare le figure del mito, scacciare i Tritoni dal regno delle acque, togliere il flauto a Pan e le forbici alle Parche, impedire a Caronte di traghettare pastori e re nella sua barca fatale, è allarmarsi scioccamente per uno scrupolo vano, e senza grazie voler piacere ai lettori. Presto vieteranno che si dipinga la Prudenza, non vorranno che a Temi si prestino benda e bilancia, che la Guerra si raffiguri con bronzio volto o il Tempo che fugge con la clessidra in mano; nel loro falso zelo vorranno bandire da ogni discorso l'allegoria, come fosse idolatria. Lasciamo che si compiacciano nel loro pio errore»³².

Il riferimento alla figura retorica della metafora, terreno scivoloso solo per gli ingenui, è il centro del discorso anche nella nota di Vannetti, secondo il quale la mitologia permette di riflettere sugli argomenti che «sotto uno strano velame essa racchiude»³³. Anche il letterato roveretano, come Boileau, propone confronti tra i personaggi del mito e le realtà più astratte: «Giove, per grazia d'esempio, non è egli forse l'Ente supremo? Gli altri Numi non sono le sue potenze, o attributi, personificati? Le Muse, ed Apollo, non rappresentano le Belle Arti e l'Estro animatore di esse?»³⁴. Così il poeta e il pittore, secondo Vannetti, attraverso questa realtà simbolica, trovano il modo di commuovere la sensibilità del lettore con l'uso dell'immaginazione.

Per quanto riguarda, invece, Gian Vincenzo Gravina, si può pensare che Vannetti abbia in mente, quando lo nomina al termine della sua nota, alcuni passi del suo trattato di estetica *Della Ragion Poetica*, pubblicato a Roma nel 1708. Nel capitolo VIII del primo libro, dal titolo *Sull'origine dell'idolatria*, infatti, il letterato esordisce riflettendo come, ne «l'antica sapienza», alle divinità della larga schiera dei numi venissero associati non solo eventi naturali, ma anche situazioni legate a sentimenti e questioni morali, allargando così il campo dell'allegoria anche ai misteri più profondi. Per questo motivo ogni

³² Ivi, pp. 82-83, vv. 219-233.

³³ Vannetti 1781, p. LIV, nota a.

³⁴ Ivi, p. LV, nota a.

divinità prendeva, nella poesia come nella pittura, sembianze umane. Successivamente, nell'era cristiana, dice Gravina, i Padri della Chiesa non si rifiutarono di utilizzare, oltre ai testi Sacri, anche l'esempio degli antichi scrittori, i quali, benché ignari del messaggio della Rivelazione, per questioni anagrafiche, ebbero comunque modo di avvicinarsi al retto pensiero teologico:

«I Padri antichi volendo distrarre i gentili dal culto superstizioso e falso, non solo adoperavano il vigor della luce Evangelica, ma eccitavano ancora alcune autorità de i primi architetti dell'idolatria, e sviluppando i nodi delle favole, facevano apparire qualche principio della Christiana Fede sulla medesima tela de i filosofi ed antichi poeti, i quali con la sola condotta della natura pervennero alla cognizione dell'esistenza, unità, ed immensità divina»³⁵.

Gravina poi continua, dopo aver fatto anche i nomi di alcuni di questi «Padri antichi», quali Giustino, Lattanzio, ma anche il ben più tardo Tommaso d'Aquino, sottolineando come la forza espressiva dell'allegoria, basata sull'esempio della mitologia classica, rimane invariata nel suo utilizzo nelle più svariate tecniche artistiche:

«Queste immagini, e favole, create per forza della poetica invenzione, o che si rappresentassero colle parole, o che si delineassero coi colori, o che s'incidessero su i marmi, o che s'esprimessero con gesti, ed azioni mute, riconoscono sempre per madre, e nudrice la poesia, che trasfonde lo spirito suo per varj strumenti, e cangiando strumenti, non cangia natura, poichè tanto con le parole, quanto coi marmi intagliati, quanto coi colori, quanto con gesti muti, si veste la sentenza d'abito sensibile, in modo che corrisponda all'occulte cagioni, collo spirito interno, ed all'apparenza corporea, con le membra esteriori»³⁶.

Per concludere questa prima parte, si può tornare alla nota di Vannetti, nella quale ora sembreranno più evidenti i riferimenti ai due letterati Nicolas Boileau e Gian Vincenzo Gravina. Qui, quasi in apertura, l'autore delle *Notizie* riflette sull'esistenza di elementi costanti che, nonostante il passare dei tempi e il cambiare delle tecnologie, mantengono invariato il loro valore. «Anche fra noi, che più non crediam l'esistenza di tante Divinità», scrive il roveretano, «continua ad avere [la mitologia classica] un uso non vano, ed un

³⁵ V. Gravina, *Della Ragion Poetica. Libri due*, edizione a cura di F. Gonzaga, Roma 1708, p. 24.

³⁶ Ivi, p. 25.

solido senso per le verità di allusione alla Natural Teologia, alla Fisica in grande, e sopra tutto alla Morale, che non varian giammai per variar di tempi»³⁷. La presenza di valori spirituali, dunque, che si autoescludono dal sistema evolutivo imposto dal procedere dei secoli, permette di mantenere gli autori dell'antichità classica quale solido appiglio per artisti e poeti, che così possono trarne ispirazione ed esempio. Questo basta al Vannetti per schierarsi dalla parte degli Antichi, anche se, in questa riflessione, si può notare quanto riecheggi il pensiero del "moderno" Bernard le Bovier de Fontenelle, espresso nei suoi *Dialoghi dei morti* (1683) e poi nella *Digressione sugli antichi e sui moderni* (1688); lo scrittore illuminista, inserendo nella *querelle* anche il problema dell'arte, sostiene che sul piano della complessità storica è possibile parlare di un percorso progressivo delle arti, mentre, per quanto riguarda la capacità di suscitare sentimenti, non ha senso porre differenze tra antichi e contemporanei, poiché non possono sussistere tra gli uomini, anche qualora le loro vite fossero separate da diversi secoli, differenze sul piano della natura³⁸.

Si prosegue ora con la seconda parte di questo approfondimento, dedicata al confronto del testo delle *Notizie sopra il pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco* con un altro scritto biografico settecentesco, le *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli, eccellente dipintor veronese* compilata da Ippolito Bevilacqua³⁹.

In più occasioni, come anche qui sopra, è stato fatto notare quanto per Vannetti furono fondamentali, come modello per il suo scritto, le *Vite* di Giorgio Vasari⁴⁰. Ma Vannetti dà prova di conoscere, visto che li nomina esplicitamente, anche altri due testi dedicati alle vite di artisti, ovvero la nota biografica su Andrea Pozzo, presente nel tomo VIII della *Storia della Letteratura Italiana* di Girolamo Tiraboschi, e le già citate *Memorie* di Bevilacqua. È soprattutto dal confronto del testo delle *Notizie* con quest'ultime che emer-

³⁷ Vannetti 1781, p. LIV, nota a.

³⁸ Franzini 1995, pp. 21-22.

³⁹ Ippolito Bevilacqua (1721-1794) fu poeta, filosofo, teologo e sacerdote nell'Istituto dell'Oratorio di san Filippo Neri. Tra le sue pubblicazioni si trovano: *Traduzione della vita di san Martino vescovo di Tours scritta da Sulpizio Severo* (1751), *Versione italiana de gli atti de' santi martiri Fermo e Rustico come si leggono nella edizione del P. Teodorico Ruinart fatta in Verona l'anno MDCCXXXI* (1759), *Due opuscoli di San Giovanni Crisostomo patriarca di Costantinopoli volgarizzati dal greco* (1787), dedicato a Clementino Vannetti, e l'introduzione dei *Capitoli dell'Accademia della pittura: aperta dalla magnifica città di Verona l'anno MDCCCLXVI*. Il rapporto epistolare con Clementino Vannetti è testimoniato da un gruppo consistente di lettere, datate tra il 1777 e il 1793, conservate presso l'Archivio Storico della Biblioteca Civica "G. Tartarotti" di Rovereto, mss. 4.21, 7.1, 7.3, 7.4, 7.5, 7.6, 7.7, 7.9, 7.10, 7.11, 7.12, 7.13, 7.16, 7.22, 7.23, 7.24, 7.26, 7.27, 7.29, 7.30, 7.31, 7.33, 7.34, 7.35, 8.27, 8.32.

⁴⁰ Ceresato 2014-2015, pp. 98-99, 106; Id. 2016, pp. 291-292.

gono le considerazioni più interessanti. Vannetti cita lo scritto del chierico veronese dell'Istituto dell'Oratorio di San Filippo Neri dopo aver riferito l'aneddoto secondo il quale due dipinti del Baroni, raffiguranti una *Natività di Gesù* e un' *Adorazione dei Magi*, vennero portati per un restauro a Verona dal proprietario, l'abate Francesco Antonelli; ivi furono giudicati migliori, per la resa dello sfondo, delle pitture di Gambettino Cignaroli. Questo arduo giudizio venne riportato dall'autore delle *Notizie* per completezza di cronaca, ma egli stesso ne prende le distanze⁴¹.

È utile cercare di capire, inizialmente, in che cosa le due biografie si differenziano. Primo aspetto, di fondamentale rilevanza, Bevilacqua conobbe di persona il pittore Cignaroli. I due avevano solo quindici anni di differenza, ebbero modo di frequentarsi, e dal testo delle *Memorie* si evince che il primo visitò più volte l'*atelier* del pittore. Vannetti, al contrario, non poté incontrare Baroni, essendo quest'ultimo morto quando egli aveva appena cinque anni. Le notizie, quindi, furono stampate ben ventidue anni dopo la scomparsa del pittore; ne consegue che quanto scrisse derivò, oltre che dall'osservazione diretta dei dipinti, solo da quanto gli fu riferito da chi, invece, lo conobbe personalmente.

L'altra grande differenza è la struttura delle due vite. Vannetti procede in modo sistematico: propone un'introduzione iniziale, poi presenta i dati biografici dell'artista, seguono le descrizioni delle opere, per concludere, infine, con un commento critico. Bevilacqua è invece meno organico: dopo le brevi informazioni biografiche, procede alternando varie informazioni sul lavoro, sulla tecnica artistica, sulle qualità umane del Cignaroli. Non si ferma mai a descrivere i suoi dipinti – cosa che per Vannetti è invece l'elemento essenziale – ma ne nomina un gran numero e, soprattutto, riferisce molte informazioni su quelli destinati alla committenza privata.

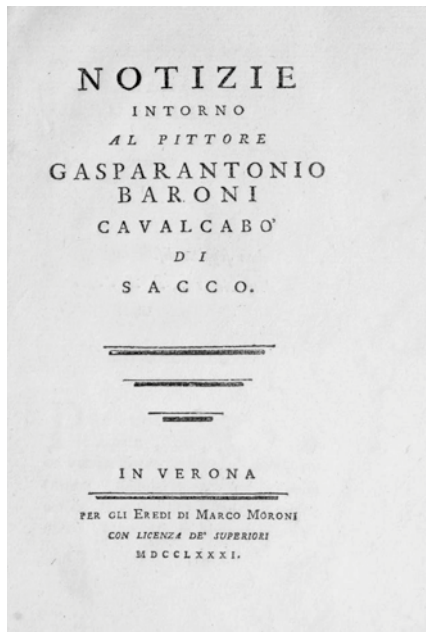
Ultima e fondamentale differenza, ed elemento che, probabilmente, deve aver fatto una certa invidia al letterato roveretano, Bevilacqua conosce la cronologia dei dipinti di cui parla. Vannetti, invece, non disponeva di questo dato, e molto probabilmente l'itinerario che costruisce partendo dalla chiesa roveretana di Santa Maria del Monte Carmelo, e che prosegue facendo tappa nei luoghi dove si trovano le tele e gli affreschi del Baroni, è un espediente per ovviare a questa non indifferente lacuna.

D'altro canto, sono pure presenti diversi punti di contatto tra i due scritti, elemento che valida la possibilità che Vannetti abbia letto con una certa atten-

⁴¹ Vannetti 1781, p. LVIII, nota a.



81. Frontespizio di *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, a cura di Ippolito Bevilacqua, 1771.



82. Frontespizio di *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, a cura di Clementino Vannetti, 1781.

zione la biografia del Cignaroli. La prima analogia che si nota è la condivisa veste grafica; le *Memorie* uscirono dalla stamperia di Marco Moroni nel 1771, come anche le *Notizie*. Bevilacqua, non per caso, dunque, sorvegliò i lavori di stampa della biografia di Baroni usando «la maggior diligenza» concessagli dalla sua esperienza; ciò si evince da una lettera, datata 12 giugno 1781, nella quale il letterato veronese, a lavoro compiuto, si mostra contento per aver soddisfatto le richieste di Vannetti⁴². I due frontespizi presentano un'impaginazione molto simile, con tre peculiari doppie linee orizzontali decrescenti che fungono da elemento decorativo a metà della pagina (figg. 81-82); i caratteri tipografici sono i medesimi, ed è condivisa anche l'idea di inserire in apertura una citazione a piena pagina, che in entrambi i casi è tratta da Orazio⁴³.

Un aspetto certamente più significante, però, è la presenza di alcune riflessioni di carattere teorico-artistico nel testo delle *Notizie* che, con forte probabilità, derivano anche dalla lettura della biografia di Cignaroli. Tra queste

⁴² BCR, Ms. 7.7, ac. 15; C. T. Postinger 1895, pp. 119-120.

⁴³ Ippolito Bevilacqua sceglie un verso della lettera ad Augusto presente nel secondo libro delle *Epistole*, «*Suspendit picta vultum, mentemque tabella*», mentre Clementino Vannetti riporta una citazione dalle *Odi*, «*Paulum sepulchrae distat inertiae celata virtus*».

si distingue, ad esempio, la singolare e non meritata svalutazione del genere della ritrattistica. Nello scritto di Vannetti, infatti, troviamo appuntata una considerazione piuttosto insolita, collocata in corrispondenza della sezione in cui sono nominate le opere realizzate da Gaspare Antonio Baroni per i suoi familiari. Tra queste tele sono presenti un interessante quadro, oggi perduto, «dove il Baroni dipinse tutti i domestici e se medesimo al cavalletto in atto di ritrarre la madre sua»⁴⁴, e altre effigi di personalità vetuste:

«Non son punto spregevoli certi ritratti, massimamente di vecchi; giacché sebbene il Baroni non si piccasse del mestiero di ritrattista (del quale raro, o nessuno, che al massiccio dell'arte attendesse, giammai si piccò) pure all'uopo toccava con buon garbo quelle guance grinzose, que' bei nasi rossicci, quegli occhi bigi, e quelle barbette, che nelle immagini de' nostri antenati veggiamo»⁴⁵.

Questa nota posta tra parentesi, che ai nostri occhi risulta fuori luogo, fa da eco a quanto scrive Bevilacqua nelle *Memorie* a proposito dell'attitudine di Cignaroli nei confronti della ritrattistica:

«Non volle [Cignaroli] né pure impiegare lo studio e 'l tempo nel far ritratti, giudicando che con quelli non si possa acquistar fama di dipintore; e però in tutta la sua vita non ne ha che condotti pochissimi: oltre a ciò non gli patia l'animo di assoggettarsi a quella servitù, la quale il più delle volte è pagata con un *Non somiglia*; cosa che fa intisichire l'artefice di dispetto: potè darsi ancora, ch'egli schifasse questo genere di pittura, per non conoscersi atto a farli presto e somigliantissimi al naturale, due condizioni troppo necessarie per ritrarne lode e vantaggio»⁴⁶.

Dunque, il confronto dei testi ci mostra come Vannetti ardisca con un giudizio un po' troppo massimalista, mosso dalla convinzione di Cignaroli – riferita dal letterato oratoriano – il quale, non sentendosi all'altezza delle richieste dei committenti, vede la ritrattistica come un genere poco utile ai fini della sua carriera d'artista.

Decisamente più raffinata, invece, è la questione che riguarda quella che possiamo definire la riflessione dell'agire del tempo sulla superficie pittorica.

⁴⁴ Vannetti 1781, p. XLIII.

⁴⁵ Ivi, p. XLIV.

⁴⁶ I. Bevilacqua, *Memorie della vita di Gianbattino Cignaroli, eccellente dipintor veronese*, Stamperia Moroni, Verona 1771, p. 13.

Vannetti affronta questa questione dopo aver descritto dettagliatamente il primo gruppo di opere dell'artista di Sacco, ovvero le tele di tema carmelitano che si trovano nell'abside e nella zona presbiteriale della chiesa di Santa Maria del Monte Carmelo, a Rovereto, raffiguranti *San Simone Stock riceve lo scapolare dalle mani della Madonna, Dio manda il fuoco sull'altare di Elia, Soldati di Acazia periscono nel fuoco sceso dal cielo, Eliseo guarisce Naaman dalla lebbra, Eliseo ordina ai soldati di scavare buche nel deserto di Edom*⁴⁷. Secondo quanto narrato nelle *Notizie*, il pittore mostrò il desiderio di introdurre qualche modifica ai dipinti quando ormai era giunto alla maturità della sua carriera pittorica:

«Eppur fatto vecchio ei pretendeva trovarci non pochi difetti, e avrebbe desiderato di ritocarli, solendo dire a chi torceva il viso: come? ed io, che li ho fatti, non potrò migliorarli? argomentazione giustissima, se o l'età perfezionasse sempre gli artefici, o non fosse in ogni maniera pericoloso il distornar le pitture, su cui (come dicea l'Algarotti) ha già lavorato il tempo con pennelli finissimi, dandovi la patina più preziosa»⁴⁸.

Questa considerazione si rivela interessante, visto che manifesta una particolare sensibilità per l'effetto dato alla superficie pittorica dal trascorrere del tempo; valore che – secondo l'autore delle *Notizie* – va rispettato non solo da chi, a distanza di secoli, si trova a compiere lavori di restauro, ma anche dall'artista stesso, come nel caso di Baroni. Come si può notare dal rimando posto tra parentesi, Vannetti è ispirato, in questa riflessione, da quanto Francesco Algarotti scrisse in una delle sue epistole, raccolte nelle *Lettere sopra la pittura*, indirizzata al chimico bolognese Jacopo Bartolomeo Beccari e datata 16 maggio 1744. Qui il conte veneziano riflette sulla distruttività del restauro portando come esempio la pulitura delle statue di Pierre Paul Puget e di François Girardon nei giardini della reggia di Versailles, dove venne «raschiato via l'epidermio, e quel fior di carne, onde par si rammollisca il marmo». Sempre Algarotti riporta anche il caso delle tavole di Tiziano e Tintoretto, dove gli interventi di manutenzione «levan via le unioni, i velamenti, e quella patina tanto preziosa che lega insensibilmente le tinte, le rende più soavi e più morbide, e che solamente può dare alle pitture quel venerabile vecchio del tempo, che vi lavora su con pennelli finissimi, e con una incredibile lentezza»⁴⁹.

⁴⁷ Sui dipinti si veda R. Trinco, *La chiesa di Santa Maria del Monte Carmelo a Rovereto. Storia e Arte*, Editrice La Grafica, Mori 2020, pp. 140-149 e bibliografia ivi segnalata.

⁴⁸ Vannetti, 1781, p. XXIII.

⁴⁹ F. Algarotti, *Lettere sopra la pittura* in *Opere del conte Algarotti, Cavaliere dell'ordine del Merito*

Ippolito Bevilacqua non è menzionato in questo passaggio, ma è giusto ritenere che anche il suo pensiero ebbe una certa influenza. In un brano delle *Memorie*, dove si commenta la tecnica pittorica di Cignaroli, facendo riferimento, nello specifico, al dipinto raffigurante la *Cena in Emmaus* che si trovava nel refettorio dell'oratorio dei Filippini di Verona – luogo cui era assegnato Bevilacqua per il suo ministero – si parla proprio di questa caratteristica che assume la superficie dei quadri con il passare degli anni:

«La quantità del colore da lui porto su le tele, oltre al conservarle lunghissimo tempo, fa di più un altro ottimo effetto; che è di farle apparire vie maggiormente armoniose; perché il tempo a tali pitture dona una certa pelle o patina, che le rende a maraviglia accordate. C'è nel refettorio de' Padri dell'Oratorio della mia patria un Salvatore di sua mano, che spezza il pane a' due discepoli in Emmaus, di così bello impasto, che non si può dir più: questo va ogni dì acquistando un certo dorato, che lo fa accostar moltissimo al colorir di Tiziano»⁵⁰.

La «patina», ottenuta dall'abbondanza delle tinte e dal passare del tempo, è qui, dunque, un elemento di distinzione che rimanda subito alle pitture degli antichi maestri, e questo termine, come si può leggere, rientra anche nelle scelte lessicali di Bevilacqua.

La riflessione sull'invecchiamento della superficie delle opere d'arte, ad ogni modo, sarà un tema caldo, se non addirittura centrale, nel dibattito sulla conservazione del patrimonio storico artistico e monumentale anche nel secolo successivo. Basti vedere, ad esempio, il fenomeno della cosiddetta *gallery varnish*, una resina mastice sciolta in olio di lino cotto fatta applicare dal *keeper* William Seguer, tra il 1824 e il 1843, sui dipinti della National Gallery di Londra: questa vernice imbruniva rapidamente la superficie dei quadri e tratteneva la polvere e lo smog di Trafalgar Square. Il successore di Seguer, Charles Eastlake, fece ripulire alcuni dei più importanti dipinti della collezione londinese, ma a causa di ciò venne accusato dalla stampa di aver rovinato alcuni capolavori della galleria, e dovette dimettersi dal suo incarico⁵¹. E non possiamo non ricordare le posizioni di John Ruskin, che vedeva

e *Ciambellano di S.M. il Re di Prussia*, Marco Coltellini, Livorno 1765, tomo VI, p. 7.

⁵⁰ Ivi, p. 35-36.

⁵¹ G. Perusini, *Il dibattito sulla pulitura dei dipinti della National Gallery e del Louvre alla metà dell'Ottocento: alcune considerazioni generali* in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M. B. Failla, S. A. Mayer, C. Piva, S. Ventra, Capisano Editore, Roma 2013, pp. 336-338.

nel restauro la distruzione dell'opera d'arte, e secondo il quale il valore di antichità e autenticità vengono dati dalla patina, segno del tempo che testimonia la vita dell'oggetto artistico⁵². Infine, anche nella teoria dei valori di Alois Riegl, espressa nel celebre saggio *Der Moderne Denkmalkultus* (1902), si riconosce l'esistenza del «valore dell'antico», nemico dell'intervento di restauro e apprezzato dalla massa non acculturata⁵³. Esempi, questi, che avvicinano il pensiero di Vannetti ad un filone di riflessione che, con toni assai differenti, venne affrontato da alcuni dei maggiori pensatori europei impegnati in questioni teorico-artistiche, anche in tempi piuttosto posteriori rispetto alla pubblicazione delle *Notizie*.

⁵² Si veda il capitolo *La lampada della memoria* del suo *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder & Co., Londra 1849, dove è contenuto l'aforisma: «È in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità dell'architettura» (J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, edizione a cura di R. Di Stefano, Jaca Book, Milano 1982, p. 220).

⁵³ A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, edizione a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano 2017, pp. 31-38.

Alice Salavolti

Conclusioni

Oltre sessant'anni fa l'Accademia degli Agiati di Rovereto affidò all'oggi noto e riconosciuto studioso trentino Bruno Passamani – allora da poco laureatosi con Lionello Venturi – la realizzazione di uno studio e un aggiornamento del catalogo delle opere di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò. Tutto era da fare, e molto fece Passamani in quei due anni che precedettero la pubblicazione del '58, contributo fondamentale anche per i più recenti studi. In quella breve ma densa monografia venne chiarita la fisionomia del pittore che, nonostante le notizie scarse e per lo più indirette, si distinse come nome di punta della pittura devozionale in Trentino nella prima metà del Settecento. Passamani non si limitò a ricostruire il catalogo di Gaspare Antonio Baroni ma ebbe il merito di calare la sua produzione pittorica nel contesto socio-culturale del tempo. L'autore arricchì inoltre la sua analisi con puntuali riflessioni relative alla problematica formazione di Baroni, un tema su cui avrebbe poi scritto ancora anni dopo. In più punti Passamani operò infine interessanti confronti stilistici, discutendo e ridiscutendo attribuzioni e proposte: importò così in patria un metodo di studio storico-artistico moderno, basato sia sulla lettura e consultazione delle fonti documentarie sia sull'attenta osservazione dell'opera d'arte.

Da allora, numerose tele che si ritenevano perdute, non note o che presentavano un'errata attribuzione, sono state ricondotte alla mano di Baroni da diversi studiosi che vi hanno dedicato saggi e contributi specifici. Altrettanto significativi si sono rivelati gli interventi di restauro e pulitura avvenuti negli ultimi decenni, i quali hanno non solo riportato nitidezza agli oli e agli affreschi di Baroni, ma hanno anche fornito informazioni sulle tecniche apprese e messe a punto dall'artista. Si prefigurava dunque come una necessità, quella di mettere in dialogo le scoperte documentarie e le analisi tecnico-scientifiche con le riflessioni sullo stile, la formazione, lo studio del contesto e l'indagine

sulla committenza. Da tutte queste riflessioni sono emersi il convegno e il presente volume, la cui realizzazione è stata promossa e organizzata, ora come allora, dall'Accademia Roveretana degli Agiati, alla quale noi curatori siamo enormemente grati. La medesima gratitudine è poi rivolta ai singoli relatori, per la loro professionalità, la disponibilità e per l'alto valore scientifico dei propri contributi.

Il convegno del 4 giugno 2021 è stato un importante momento di dialogo, fortemente interdisciplinare: storici hanno incontrato storici dell'arte e funzionari della Soprintendenza. Un gruppo eterogeneo, composto da neo-laureati, professori universitari, dottorandi di ricerca, specializzandi, ricercatori indipendenti e curatori museali: una pluralità di interessi, chiavi di lettura, sensibilità che si sono concentrate nel dare a Gaspare Antonio Baroni, e al suo contesto, uno sguardo il più possibile ampio, sfaccettato, polifonico. Un evento consegnato alla critica successiva tramite il presente volume, che come il catalogo della contemporanea mostra di Rovereto 2022 non vuole peccare di *hybris*: i temi, le riflessioni e le problematiche attorno a Baroni non sono di certo state tutte risolte. Rimangono ancora oscuri meandri che occorrerà, un giorno, approfondire. Così come da collezioni private e dai depositi dei musei spunteranno, come sovente avviene, nuove opere attribuibili o attribuite al pittore. Sarà allora necessario un nuovo studio, che avrà bisogno di riquadrare i conti e le conoscenze sul pittore, per il quale speriamo vivamente che questo volume possa essere prezioso e di primaria importanza. A seguito di questo convegno e dei suoi Atti si può infatti ritenere sensibilmente arricchita non solo la conoscenza di Baroni Cavalcabò ma, più in generale, la storia dell'arte trentina della prima metà del Settecento.



I. Giovanni Baroni (?), *Madonna dello scapolare con Gesù Bambino, santi Giovanni Evangelista e Francesco di Paola e angeli*, 1701. Brentonico, chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



II. Antonio Gresta, *La Concordia coniugale con Imeneo, la Pace e Cerere*, 1726 circa. Trento, palazzo Thun Menghin.



III. Antonio Gresta, *La Fortuna dispensa onori e ricchezze*, 1726 circa. Trento, palazzo Thun Menghin.



IV. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Martirio di san Lorenzo*. Por, chiesa di San Lorenzo.



V. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Ritratto di Carlo Ferdinando Lodron*, particolare, 1727. Riccomassimo, chiesa di San Carlo Borromeo.



VI. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Spasimo*, 1733. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.



VII. Anonimo veneto, *Giosuè che combatte gli Amaleciti*. Rovereto, palazzo Bossi Fedrigotti.



VIII. Anonimo veneto, *Giosuè che ferma il sole*. Rovereto, palazzo Bossi Fedrigotti.



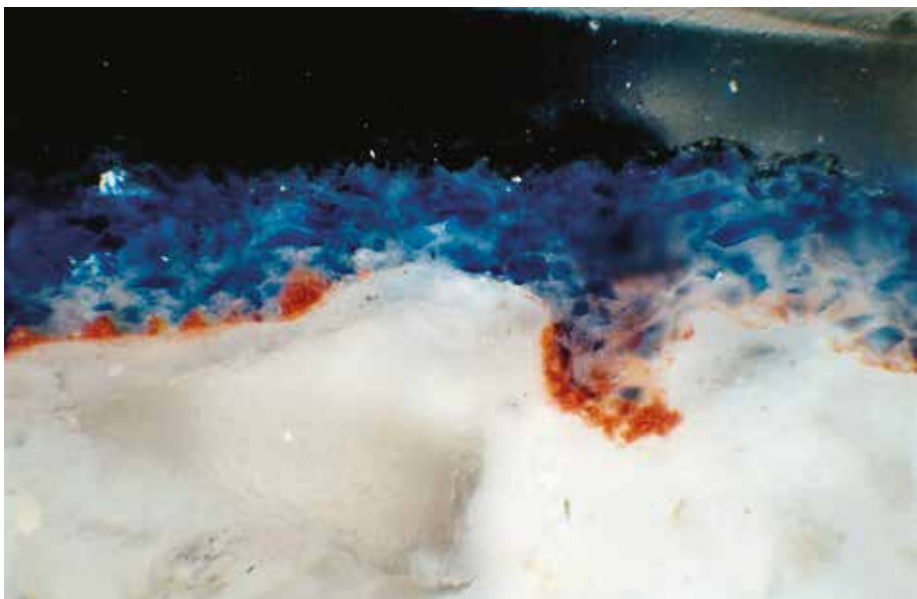
IX. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Santi Onofrio e Giovanni Battista*, 1746. Rovereto, chiesa di San Marco.



X. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Estasi di san Francesco*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.



XI. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista, analisi degli intonaci degli affreschi della volta (1749). Immagine al microscopio della sezione stratigrafica relativa al pigmento giallo del manto di un angelo.



XII. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista, analisi degli intonaci degli affreschi della volta (1749). Immagine al microscopio della sezione stratigrafica relativa al pigmento blu del manto di un angelo.



XIII. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista, prova di pulitura del manto di un angelo, volta della navata maggiore della chiesa di San Giovanni Battista.



XIV. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Giudizio finale – i dannati*, 1754 circa. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista, *Paradisetto*.



XV. Pittore romano (da Francesco Trevisani), *Compianto su Cristo morto*. Rovereto, Casa Rosmini.



XVI. Odoardo Vicinelli, *Madonna con Bambino*. Rovereto, Casa Rosmini.

Indice dei nomi

In questo indice viene tralasciato Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò. Sono stati esclusi i nomi dei personaggi sacri e dei soggetti dei dipinti. Sono stati indicati qui i nomi degli autori dei saggi e libri citati nelle note, mentre non sono stati specificati i nomi dei curatori delle singole pubblicazioni e i nomi di persone citate nei titoli dei volumi riportati in nota.

- Adami, Giovanni 128, 133
Adami, Roberto 142n
Adamoli, Antonello 112n
Albani,
 famiglia 141, 156
 Giovanni Francesco (Clemente XI)
 67, 73, 134n
Albertini,
 Elena 15n, 24n, 26n, 28n, 127
 Remo 15n, 24n, 26n, 28n, 127
Algarotti, Francesco 159, 171
Alighieri, Dante 163
Allegri, Mario 23n, 28, 28n, 29n, 30n,
 34n,
Andreazza, Antonio 128n, 137
Andreis, Giovanni 23n, 24n
Antolini, Roberto 23n, 26n, 27n
Antonelli,
 Claudio, 16n, 18n, 22n, 23n, 27n,
 30n, 38n
 Francesco 168
Arcangeli, Luciano 156, 156n
Ariosto, Ludovico 163
Artini, Nicola 107n, 125n
Asburgo
 famiglia 18
 Carlo VI imperatore 134n
 Leopoldo I 18, 27, 32
 Maria Teresa 19
 Massimiliano, arciduca 38
 Massimiliano I imperatore 22
Ausserer, Karl 75n
Baccheschi, Edi 61n
Balestra, Antonio 43, 44, 45, 46, 47, 49,
 51, 53, 54, 60, 63, 72, 73, 74, 99,
 120, 120n, 125, 134, 138, 141
Balista (o Balisti),
 Antonia 121
 Martino 28n
 Quintilio 119, 121
Barbera, Gioacchino 145n
Barbiellini Amidei, Rosanna 67n
Barbieri,
 Giovanni Francesco (Guercino) 143
 Ludovico 161n
Baroni Cavalcabò,
 famiglia 128, 129
 Antonio 129
 Barono 128
 Carlo 129
 Carlo Felice 121n, 128, 129
 Clemente 22n, 29, 29n, 42, 94, 100,
 126, 128, 129
 Cristoforo 128, 129
 Felice Baldassarre 43, 121, 128, 129

- Gian Maria 129
 Giovanni (cit. da Vannetti) 43,
 43n, 121, 123, 124, 125, 126, 127,
 132, 133, 136, 137
 Giovanni Antonio 128, 129
 Giovanni Battista 128, 129
 Giovanni Maria 128n
 Giuseppe 129
 Margherita 128n
 Melchiorre 128, 129
 Baroni Bonfioli (ramo della famiglia
 Cavalcabò)
 Carlo 128
 Giovanni Maria 128, 129
 Barozzi, Mario 102
 Bartoli, Francesco 146, 146n, 148
 Bartolozzi, Francesco 153
 Bassano,
 famiglia 58
 Francesco, il Giovane 58n
 Batoni, Pompeo 145
 Beccari, Jacopo Bartolomeo 171
 Bellucci, Antonio 44
 Benedetti,
 Cristoforo 76n, 77, 78n
 Sebastiano 76, 77
 Benedetto XIII, vedi Orsini, Pietro
 Francesco
 Benuzzi, Fabien 125n
 Bernasconi, Cecilia 138n
 Berno, Pierantonio 28
 Bernini, Gian Lorenzo 54
 Bertelli, Paolo 58n
 Bertoldi, Morena 78n
 Bertoletti, Maria (Toldina) 39, 2
 Betta,
 Carlo Antonio 31, 31n, 32n, 33, 41,
 136n
 Felice 134, 135
 Giovanni Battista 36
 Betti,
 Francesco 76n
 Paola 131n
 Bettinelli, Saverio 159
 Bevilacqua, Ippolito 157, 167, 168, 169,
 172
 Biferali, Fabrizio 71n
 Bocchi, Renato 108, 110n,
 Boileau,
 Gilles 164
 Jacques 164
 Nicolas 164
 Bonazza, Marcello 24n, 34n, 149n
 Bonvicini, Giuseppe 127
 Borchia, Matteo 120n, 141n
 Borrelli, Luciano 27n
 Bortolazzi, famiglia 106
 Bossi Fedrigotti,
 famiglia 45, 46, 47, 61
 Giovanni 128n
 Pietro Modesto 128n, 133
 Botteri Ottaviani, Marina 46n, 127, 131,
 132
 Bovier de Fontenelle, Bernard le 167
 Brejon de Lavergnée, Arnauld 69n
 Brentari, Ottone 108n
 Bressa, Eleonora 145
 Brunati, Gianfrancesco 141
 Brünswick-Wolfenbüttel, Elisabetta
 Cristina 134n
 Bugna, Serena 51n, 75n
 Byloff, Frizz 38n
 Cagliostro, Alessandro conte di 158
 Calandrucci, Giovanni Battista 64
 Calegari, Alessandro 76n
 Calza, Antonio 35n, 121, 124, 125, 129,
 130, 131, 138, 139
 Candelpergher, Osvaldo 141
 Cantelli, Giacomo 21
 Carloni, Antonio 96
 Carotenuto, Simona 64n
 Carpentari,
 famiglia 26

- Leonardo 161n
 Carracci,
 famiglia 142
 Annibale 65, 142
 Castelbarco, famiglia 18
 Castelcorno, famiglia 18
 Cattoi, Domizio 43n, 71n, 76n, 91n,
 94n, 96n, 136, 117n, 118
 Ceresato, Giosuè 90n, 91n, 157n, 167n
 Cerioni, Chiara 151n
 Chiaramonti, Gian Battista 161n
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo 54, 73, 155
 Chigi, Flavio 71
 Chini, Ezio 75, 77n, 81, 86, 90n, 107
 Chiusole, Adamo 17n, 142, 142n, 143, 158
 Cignani, Carlo 124, 130, 131
 Cignaroli, Giambettino 157, 167, 168,
 169, 170, 172
 Cipriani, Angela 64n
 Clemente XII, vedi Albani, Giovanni
 Francesco
 Codroico, Roberto 76n, 82n, 90n
 Compagnoni, Pompeo 151
 Cola, Maria Celeste 72n
 Colbacchini, Raffaella 54n, 65n, 71n, 101n
 Colomba, famiglia 26
 Conca, Sebastiano 152
 Cont, Alessandro 76n, 77n, 79n, 85n, 88
 Corp, Edward T. 71n
 Coser, Italo 125n
 Cristani de Rallo, Niccolò 16, 18n, 22n,
 23n, 24n
 Cristoforetti, Giovanni 91n
 Curzel, Emanuele 18n
 Cusetti, Antonio 76n

 Dalla Laita, Luigi 114n, 115n, 125n
 d'Aquino, Tommaso 166
 De Cobelli, Giovanni 28n
 De Cristofaro, Dario 29n, 63n, 94n, 98n,
 100n, 121n, 126n, 162n
 De Matteis, Paolo 145

 de Mersi, Mario di Carlo 108
 De Festi, Cesare 75n
 De' Telani, Giuseppe 143n
 De Venuto, Liliana 18n, 19n, 27n, 28n,
 32n, 34n
 del Piombo, Sebastiano 61
 de Salignac de La Mothe-Fénelon,
 François 159, 163
 Di Federico, Frank Robert 61n, 69n
 Donati, Caterina 39n
 Donzelli, Gaspare 131n
 Dorigati, Nicolò 75, 76n, 77, 81, 82, 83,
 84, 85
 Dorigny, Nicolas 67
 Dorrer, Fridolin 18n

 Eastlake, Charles 172

 Fabbri, Luca 138n
 Facchinetti, Benvenuta 39n
 Falcieri, Biagio 122, 124, 130, 138
 Fantetti, Cesare 67
 Fattori, Orlando 133
 Favilla, Massimo 47n
 Fedrigoni, famiglia 23
 Ferrai,
 Lucio 110n
 Salvatore 117n
 Ferrari, Stefano 34n, 36n, 143n
 Ferri, Ciro 99
 Filippi, Dorotea 40
 Finali, Francesco 23
 Floriani, Bernardina 39
 Fossati, Giuseppe 161n
 Franceschini, Italo 24n
 Franchini, Lucio 26n, 27n, 28n
 Franzini, Ezio 163n, 167n.
 Fraporta, Giovanni 30
 Frisinghelli,
 Andrea 69n, 133, 136n
 Francesco Giuseppe 22, 36
 Frizzi,

- Antonio 161n
 Giuseppe 38
 Susanna 38
 Fumaroli, Marc 163
- Gamerith, Andreas 67n
 Garms, Jörg 67n
 Garzi, Luigi 152, 154
 Gaulli, Giovan Battista (Baciccio) 54,
 54n, 55, 56, 99
 Gelmini, Giovanni Maria 25
 Gerola, Giuseppe 109
 Ghio, Lilli 61n
 Ghiringhelli, Robertino 23n
 Gioseffi, Elisabetta 40
 Giordano, Luca 45, 47
 Girardon, François 171
 Givanni,
 famiglia 23, 26, 27, 27n
 Giuseppe Felice Matteo 26n
 Giustino 166
 Goio, Antonio 28, 31, 32, 39
 Gorfer, Aldo 108n
 Gottardi, Antonio 19n
 Grandi, Casimira 26n
 Graser, Giovanni Battista 36
 Gravina, Gian Vincenzo 164, 165, 166
 Gresta,
 Antonio 105, 106, 112, 113, 114,
 115, 125, 126, 140
 Sebastiano 115
 Gretter, Luisa 112n
 Gutkowski Loffredo, Silvestro 145
 Guzzo, Enrico Maria 130n, 138n
- Haskell, Francis 131n
 Hausbergher, Mauro 31n
 Hirsch, Franz 105n
- Isolani, Giovanni Francesco 124
- Kelly, Cathie Cook 67n
- Kerber, Bernhard 73n
 Kindermann, Udo 96n
 Kris, Ernst 162n
 Kurz, Otto 162n
- Lancetti, Franco A. 56
 Lapis, Gaetano 152
 Lattanzio 166
 Lazari, Giovanni Battista 79n
 Liandru, Lorenza 86n
 Liss, Johann 59
 Lodron,
 famiglia 22, 75n, 77, 78
 Carlo Ferdinando 75, 76, 77, 78, 79,
 81, 84, 86, 87, 90, 91
 Girolamo Giuseppe 79, 90n
 Ludovico 84
 Massimiliano Settimo 90, 91
 Nicolò Giorgio 78
 Sebastiano Francesco 90n
 Loffredo, Matteo 145
 Longo, Antonio 141
 Lorandini, Cinzia 24n
 Loreti, famiglia 152n
 Luchi, Bartolomeo 86
 Lupo, Michelangelo 28n, 30n, 34n, 133
 Lutteri, Eleuterio 30, 30n
- Madruzzo, Carlo Emanuele 24, 31
 Maffei, Scipione 159
 Maffei, Rodolfo 54n, 74n
 Malfatti, Valeriano 36n, 40
 Maratti, Carlo 44, 54, 63, 64, 66, 67, 68,
 69, 73, 74, 142, 152, 153, 154
 Marchesini, Alessandro 43, 121, 124,
 125, 130, 131n, 138, 139
 Marcialis, Maria Teresa 163n
 Marcolina, Anna Maria 40
 Mariani, Michelangelo 16, 17, 17n, 22,
 23n, 24, 27, 30, 31n, 32n, 33n
 Marinelli, Sergio 124n, 130n, 138n
 Marini, Giorgio 154n

- Marotta, Pietro 19n
 Martinenghi 102, 103
 Marzadro, Roberto 96n, 97
 Marzari, Giovanni 94n
 Massimi, Maria Elena 105n
 Maspani, Giovanni 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 150n, 151, 152, 153, 155, 156
 Masucci, Agostino 64
 Mazzacchera, Alberto 152n
 Mazzanti, Ludovico 64
 Mayerle, Celestino 18, 19n
 Menapace, Luigi 125n
 Merisi, Michelangelo (Caravaggio) 61
 Mich, Elvio 77n, 114n, 117n, 145, 145n, 146, 151n
 Miller, Dwight C. 131n
 Modena, Giovanni 108n
 Montevecchi, Benedetta 152m
 Morandi, Giovanni Maria 154
 Moroni, Marco 157, 169
- Negro, Alessandro 131n, 138n,
 Nequirito, Mauro 17n, 18n, 26n
- Oradini, Tommaso 76n
 Orsini, Pietro Francesco (Benedetto XIII, Pontefice) 134n
 Ossanna Cavadini, Nicoletta 108n
 Osti, Giuseppe 17n, 22n, 24n, 26n, 96n
 Ottoboni, Pietro 143
 Ozzola, Leandro 130n
- Pallavicini, Niccolò Maria 69
 Paltrinieri, Anna Vettori 161n
 Pancheri, Roberto 106n, 108n, 138n
 Panciroli, Primo 101
 Panizza, Augusto 38
 Paperbroch, Daniel 95
 Parinetto, Luciano 42
 Pascoli, Lione 154
 Passamani, Bruno 43n, 45, 46n, 53, 53n, 54, 54n, 58n, 59n, 67, 94n, 120n, 121n, 126, 127n, 131, 133, 137, 143n, 145n
 Pedroni, famiglia 26
 Pedrotti,
 Caterina 39n, 40
 Domenica 39n, 40, 42
 Giovanni 17n
 Pepper, D. Stephen 65n
 Peroni, Francesco Adamo 30
 Perrault, Charles 164
 Perusini, Giuseppina 172n
 Petrucci, Francesco 54n
 Piamarta, famiglia 26, 27, 36
 Piffer, Stefano 19n, 38n
 Pinto, John A. 67n
 Pizzini,
 famiglia 23n, 26
 Bartolomeo 27
 Poletti, Gianni 75n, 82n
 Pompei, Girolamo 161n
 Postinger,
 Carlo Andrea 23n, 26n, 27n, 28n, 31n, 32n, 34n, 37m,
 Carlo Teodoro 161n
 Pozzo, Andrea 76n, 167
 Prati, Antonio Luigi 161n
 Prosser, Italo 161n
 Pucci, Claudio 90n
 Puget, Pierre 171
 Puliti Pagura, Lidia 69n
- Reni, Guido 142, 143
 Resmini, famiglia 149
 Retrosi, Sara 86n
 Ricci, Sebastiano 145
 Riegl, Alois 173
 Rigoni, Chiara 124n
 Rigotti, Adriano 22n
 Ripa, Cesare 112
 Romagnani, Gian Paolo 22n, 23n, 91n
 Romanelli, Giovan Francesco 152

- Roschmann, Anton 136, 137
 Rosmini,
 famiglia 148, 152, 154
 Ambrogio 142, 143, 144, 145, 146,
 147, 148, 150n, 154, 155, 156
 Angelantonio 28n, 145, 146, 147, 148
 Antonio 143
 Francesco Antonio 32n
 Francesco Giuseppe 28n
 Giovanni Antonio 145, 146, 147,
 148, 149, 155
 Gioseffa Margherita 146
 Giulio 146, 148
 Niccolò Francesco 32n
 Rossaro, don Antonio 127
 Rubens, Pieter Paul 54, 59
 Rudolph, Stella 69, 69n, 71n, 154n
 Ruele, Mariano 36n
 Rugolo, Ruggero 47n
 Ruskin, John 172

 Sacchi, Andrea 143
 Sacripanti, Giuseppe 67
 Saibante (o Saibanti),
 Francesco 35, 162n
 Jacopo 35
 Salvadori, Teodora Elisabetta 128
 Salavolti, Alice 89n, 120n
 Sandola, Antonio 40n
 Sanzio, Raffaello 69, 142
 Saracini Belforte Molveno, Lucrezia 136
 Sardagna, Ludovico 110n,
 Sartori, Antonio Giuseppe 100
 Sava, Giuseppe 71n, 88, 94n, 96n
 Sbardellati, Agnol Antonio 30
 Scudera, Margherita 40
 Segà, Ierna 142n
 Segala, Gianbattista 36n
 Segulier, William 172
 Serassi, Pierantonio 161n
 Serbati, Cecilia 149
 Sestieri, Giancarlo 130n

 Sichart, famiglia 24, 26, 27n
 Simbeni, Domenica 39n
 Sizzo, Camillo 39n
 Sola, Cristoforo 76n
 Solimena, Francesco 64
 Soini, Antonio 105, 125n
 Spadazzi da Fusignano, Carlo 16n,
 Spargioni, Stefano 64
 Stauber, Reinhard 17n
 Stenico, Remo 106n,
 Stolz, Abramo 76n
 Strinati, Claudio 66n

 Tabarelli, Gian Maria 27n
 Tacchi, famiglia 26
 Tamanini,
 Enrico 40n, 76n
 Michela 76n
 Tambosi, Antonio Gaspare 23
 Tartarotti,
 famiglia 26, 27,
 Girolamo 18n, 23, 28, 29, 35, 36, 40
 Jacopo 36
 Tassi, Sara 154n
 Tasso, Torquato 163
 Tintoretto, Jacopo 171
 Tiraboschi, Girolamo 167
 Todeschi, Maddalena 39n, 42
 Togni, Roberto 143n
 Tomasi, Armando 105n
 Tomezzoli, Andrea 43n, 44n, 51n, 86n,
 Ton, Denis 44n
 Toneatti, Niccolò 113n, 125n
 Thun,
 famiglia 106, 114
 Emanuele 108, 113n
 Francesco Saverio Alfonso 115
 Giovanni Ernesto 78n
 Giovanni Vigilio 108n, 113, 115
 Guido 108
 Guidobaldo Maria 108n
 Tranquillini, Francesco 28

- Trapp, famiglia 18
- Trevisani, Francesco 54, 61, 61n, 67, 67n, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 141, 142, 143, 144, 145
- Trinco, Renato 72n, 171n
- Vannetti,
 famiglia 26, 27, 36
 Clementino 22n, 29n, 43, 45, 45n, 46, 51n, 53, 53n, 54n, 56, 63, 63n, 64, 75, 81, 88n, 90, 94, 94n, 95, 98n, 99, 99n, 100, 100n, 120, 120n, 121n, 125, 126, 127, 128, 138, 141, 141n, 142, 143, 157, 156n, 158, 159, 162, 164, 165, 166, 167n, 168, 169, 170, 171, 173
 Giuseppe Valeriano 37
- Vasari, Giorgio 162, 167
- Vecellio, Tiziano 47, 51, 84, 99, 171
- van Dyck, Antoon 54
- Vendôme, Louis-Joseph 40, 120
- Vescovi, Vigilio 39
- Vespignani, Giovanni Sebastiano 40, 40n
- Vicinelli, Odoardo 141, 154, 155, 156
- Vinante, Enrica 117n
- Visconti, Egidio Quirino 142
- Volpin, Stefano 98n
- Völs-Colonna, Anna Maria Gioseffa 108n, 113
- von Hormayr, Joseph 19n
- von Voltelini, Hans 18n
- von Schönborn, Damian Hugo 105
- von Sperges, Joseph 19n, 29n
- Wolkenstein, Giovanna Caterina Isabella 115
- Zampetti, Pietro 154
- Zanetti, tipografia 28, 31n
- Zani, Pietro 121n, 126
- Zava Boccazzi, Franca 131n
- Zotti, Raffaele 19n, 23n, 24n, 30n
- Zucchelli, Ettore 35n

Indice dei luoghi

- Acquaviva, villa alla 106, 112, 113
- Adige, fiume 18
- Ala 105, 114
 - palazzo Pizzini 107, 112, 113
- Ancona 156
- Armo 86n
- Avio 28n, 39n

- Baden 105n
- Baltimora 73
- Beseno 18
- Bassano del Grappa,
 - Biblioteca civica 161n
- Bologna 65, 124, 130
 - Biblioteca d'arte e di storia di San Giorgio di Poggiale 161n
- Bolzano 23
- Bondone, castello di San Giovanni 81
- Bragher, castel 106, 108, 113
- Brentonico 28, 28n, 39n, 117, 119, 120, 121, 124
 - chiese
 - parrocchiale 136, 117, 117n
 - San Rocco 136, 137
 - Santi Pietro e Paolo 118, 123
 - palazzi
 - Balista 28, 120
- Brescia
 - Pinacoteca Tosio Martinengo 58
- Bressanone 21
 - Hofburg 107, 113
- Bruchsal 105

- Caffaro, palazzo Lodron 79n
- Caldonazzo 18
- Calliano 26
- Cambridge, Fitzwilliam Museum 152n
- Camerano 54, 64, 67, 69, 74
- Campania 154
- Canale di Serino 64
- Capodistria 54, 61n, 67, 69, 72
- Capua 19n
- Cassibile 145
- Castellano 39n, 76
- Castellano e Castelnuovo, feudo Lodron 76, 91n
- Castello di Fiemme 22
- Castelnuovo 76
- Cembra 22
- Chiese, valle del 75, 78
- Chiusole 18
- Condino 90
- Coredo 115
- Costanza 21

- Europa 67

- Firenze 67
 Folgaria 18
 Forlì 131

 Genova 54, 145
 Germania 59
 Gazoldo degli Ippoliti 58
 Giudicarie, val 90

 Imola 40
 Innsbruck 18, 19
 Biblioteca Universitaria 136, 137
 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
 58n, 59, 110n
 Isarco, fiume 22
 Isera 26

 Jesi 155

 Lavis 22
 Lizzana (vedi Rovereto)
 Lizzanella (vedi Rovereto)
 Lodrone, 78n, 88, 90
 chiese
 Annunciazione di Maria 78n,
 82, 83, 84, 85, 86, 90
 santa Croce 78n, 82
 contea 39, 75, 78, 86n
 Lucca 31
 Londra 60
 National Gallery 172

 Macerata 145, 148, 151, 151n, 155, 156
 Palazzo Buonaccorsi 150
 Palazzo Carradori (già Compagnoni-
 Floriani) 151
 Malta, Museo Nazionale 72
 Mantova 102
 Marcellise
 chiesa di San Pietro 138, 139
 Marche 151, 154, 155, 156

 Marco 18
 Milano 54
 Archivio Storico civico e Biblioteca
 Trivulziana 161n
 Mezzocorona 22
 Messina 145
 Modena
 Biblioteca d'Arte Luigi Poletti 161n
 Biblioteca Estense Universitaria 161n
 Montecassino 64
 Montecosaro 155

 Napoli 64
 Museo di Capodimonte 61
 New York
 Metropolitan Museum of Art 45
 Nomi 18, 39n
 Nogaredo 38, 39n, 40, 94n
 Noriglio 18

 Osimo 145, 151, 151n, 156
 cattedrale di San Leopardo 151
 Pinacoteca civica 154, 155

 Palermo 64
 Parigi 67
 Musée du Louvre 73
 Parma,
 Biblioteca Palatina 161n
 Pasadena
 Norton Simon Museum 73
 Pavillo, Ville d'Anaunia 47, 56, 58
 Pedersano 18
 Pesaro, Fondazione cassa di risparmio 152n
 Pietra, castel 18
 Pieve di Bono 75, 86n
 Pomarolo 18, 26
 Por 51, 88, 99
 Potsdam,
 Gemäldegalerie 68, 69
 Praga 154
 Preore

- chiesa di Santa Maria Maddalena
160, 161
- Quattro Vicariati 18, 28, 39
- Ricomassimo 79, 80, 81, 84, 90
- Ripatransone 154, 155
- Riva del Garda 38, 162
- Museo Alto Garda 162
- Roma 43, 44, 54, 61n, 63, 64, 65, 67, 69,
71, 73, 74, 76, 99, 120, 121, 126, 132,
141, 142, 143, 145, 152, 154, 155
- Accademia Nazionale di San Luca 54,
56, 64, 70, 71, 74, 154
- chiese
- Aracoeli 143
- Gesù 54
- San Giovanni Battista dei
 Genovesi 154, 155
- San Pietro in Montorio 61
- San Silvestro in Capite 61, 70, 71
- Santa Maria del Popolo 65
- Sant'Ignazio 67
- Sant'Isidoro 154
- Galleria Doria Pamphili 72
- Palazzo Farnese 142
- Romano, castel 75, 76, 78, 99
- Rovereto 15, 16, 18, 19n, 22, 23, 24,
26, 27, 29, 63, 73, 74, 94, 105, 121,
141, 143, 145, 149, 155, 156
- Biblioteca Civica 76, 126, 128, 159, 162
- Museo della casa Natale di Antonio
 Rosmini 47, 56, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 150n, 151, 153,
155, 156
- castello 18
- chiese
- Madonna di Loreto 56
- San Floriano (Lizzana) 146
- San Giuseppe 67
- San Marco 33n, 51, 52, 55, 72,
146, 148
- Santa Maria Ausiliatrice 27
- Santa Maria del Carmine 82,
88, 168, 171
- Santa Maria di Loreto 27
- Sant'Antonio Abate (Lizzanella) 51
- Santissimo Suffragio 27
- San Tomaso Cantuariense 148n
- Salesiane 27, 146, 160, 161
- Fondazione Museo Civico 33
- ginnasio 30n
- Lizzana (quartiere) 40n, 81, 129
- palazzi e ville
- Betta-Grillo 27, 67, 68, 121,
127, 133, 134, 135, 139
- Pretorio 30n
- Rosmini al Frassem 27
- Sichart 27n
- Todeschi 27
- Vannetti 27
- ponte sul Leno 26
- pretura 22, 24n
- Santa Caterina (quartiere) 40n
- Santa Maria (quartiere) 23
- San Tommaso (quartiere) 40n
- teatro 28, 28n
- Sacco (Borgo) 15, 18, 26n, 43, 47, 53,
65, 67, 71, 74, 93, 94, 99, 103, 105,
119, 120, 121, 125, 127, 141, 147
- chiese
- San Giovanni Battista 48, 54,
55, 57, 59, 60, 65, 66, 70, 71,
93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103
- Santissima Trinità 55, 66, 67
- monastero delle Agostiniane 46
- palazzo Bossi Fedrigotti 72, 73, 121,
127, 130, 131, 132, 162
- Siena, Duomo 71
- Spira 105, 114
- Staffolo 145, 152, 156
- chiesa di San Francesco 151, 155
- Stoccolma, Nationalmuseum 71

- Terragnolo 18
 Tione 82
 Tirolo, contea de 17, 21, 76
 Toledo, Museum of Art 153
 Torino,
 Biblioteca Reale 161n
 Biblioteca dell'Accademia delle Scienze 161n
 Trambileno 18
 Trentino 17, 45, 58
 Trento 18, 21, 31, 32, 76, 105
 Archivio della Soprintendenza per i beni culturali della Provincia di Trento 110
 Castello del Buonconsiglio 67
 chiese
 Canossiane 146
 Cattedrale 77
 Madonna delle Laste 106
 San Bernardino 105
 Santa Maria Maggiore 33n
 Santa Maria del Carmine 105
 Santissima Annunziata 50
 palazzi
 Pilati Donati 107, 113
 Malfatti Ferrari 107
 hotel Carloni 107, 108
 Thun Menghin 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114
 torre civica 106
 torre Mirana 108
 via Lunga 107
 via Mancini 110
 Turano 86n
- Urbino 148, 155, 156
 Val di Non 56, 108
 Valle dell'Adige 74
 Vallagarina 15, 22n, 40, 105, 161
 Vallarsa 18, 26n
 Veneto 44
 Venezia, 99, 120, 121
 chiesa dei Gesuiti (di Santa Maria Assunta) 43, 99
 Fondazione Giorgio Cini 161n
 Repubblica di 18, 19, 43, 44, 54, 61n, 69
 Verona, 26n, 43, 45, 63, 64, 99, 121, 124, 125, 126, 131, 134, 137
 chiese
 oratorio dei Filippini 172
 Sant'Anastasia 122
 Santa Maria in Organo 51, 53
 San Tomaso Cantuariense 45, 47
 Istituti Civici Ospedalieri 123, 124
 Museo di Castelvecchio 43n, 44n, 46, 47, 49
 Versailles, reggia 171
 Vestino, val 78, 86n
 Vienna, 114, 154
 Congregazione dell'Oratorio 79n
 Kunsthistorisches Museum 66, 67
 Villalagarina 39n, 76n
 chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta 76n, 77, 84, 90, 91
 Viterbo 64
 Volano 18

Referenze fotografiche

- Fondazione Museo Civico di Rovereto, Fototeca: fig. 5.
- Archivio Storico della Biblioteca Civica di Rovereto: 7
- Da *Rovereto città barocca città dei lumi*, 1999: fig. 6.
- Da L. Ghio e E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, Bolis, Bergamo 1989, p. 147: fig. 8.
- Fotografie di Dario De Cristofaro (su autorizzazione dell'Ufficio Arte Sacra della Diocesi Tridentina e degli altri proprietari delle opere): figg. 9, 12, 14-15, 17, 20, 23-4, 26, 28, 30, 32, 35, 37-40, 63-65, 67; tavv. IV-X.
- Wikimedia Commons (immagini libere da diritti): figg. 10, 16.
- Verona, Musei Civici, Archivio fotografico (foto Gabriele Toso, Padova): figg. 11, 13.
- Da M. Di Penta, *Aggiunte al Baciccio*, in «Storia dell'arte», CXVIII, 2007, p. 51: fig. 18.
- Da F. Petrucci, *Baciccio: Giovan Battista Gaulli*, Arti Grafiche, Ariccia 2009, p. 235: fig. 19.
- Da P. Bertelli, *Un episodio di pittura roveretana nel mantovano*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», CCLX, A, 2010, 1, p. 164: fig. 21.
- Da L. Ghio – E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1989, p. 240: fig. 22.
- Da *Caravaggio Carracci Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, a cura di M. G. Bernardini, Cinisello Balsamo, Silvana Editrice, 2001: fig. 25.
- Vienna, Kunsthistorisches Museum: fig. 27.
- Da S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1995: fig. 29.
- Roma, Accademia Nazionale di San Luca: fig. 31.
- Pasadena, Norton Simon Museum: fig. 33.
- Parigi, Musée du Louvre: fig. 34.
- Da R. Codroico – G. Poletti, *Le chiese del comune di Storo*, Effe e Erre, Trento 1995, p. 147: fig. 34.
- Provincia Autonoma di Trento – Archivio Soprintendenza Beni Culturali, Stefano Volpin, fotografie da microscopio, 2001: tavv. XI-XIII.
- Provincia Autonoma di Trento – Archivio Soprintendenza Beni Culturali, Carlo Baroni, documentazione fotografica di restauro, 2003-2004: figg. 41, 43-44, 46.
- Archivio Fotografico Storico, anonimo, 1925 ca: fig. 45.
- Dario De Cristofaro, elaborazione grafica del grafico di Roberto Marzadro: fig. 42.
- Fotografie di Roberto Pancheri: figg. 47, 50, 52-56; tav. IV-V.
- Biblioteca Comunale di Trento: fig. 48.
- Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Archivio Ufficio beni architettonici (rilievo arch. Giovanni Modena): fig. 49.
- Archivio Lucio Ferrai: figg. 51, 57.
- Soprintendenza per i Beni Culturali, Provincia Autonoma di Trento, Archivio fotografico storico: fig. 59.
- Gardaphoto srl: fig. 60.

- Azienda Ospedaliera Universitaria Integrata Verona: fig. 61.
- Arch. Andrea Frisinghelli: fig. 66.
- Archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino, Inventario Diocesano: figg. 62, 68, 80; tav. I.
- Da B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1958, tav. 1: fig. 69.
- Archivio fotografico della Diocesi di Verona: figg. 70-71.
- Rovereto, Archivio fotografico Casa Rosmini: figg. 72-74, 76-77; tavv. XV-XVI.
- Vicoforte, collezione privata, fig. 75.
- Da S. Rudolph, *La pittura romana del '700*, Longanesi, Milano 1983, tav. 709: fig. 78.
- Da *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, 24 ORE Cultura, Milano 2011, p. 119: fig. 79.

GIUGNO 2022

Stampa a cura di
Scripta sc - Trento
idea@scriptanet.net
www.scriptanet.net

ISBN: 979-12-80581-28-0



9 791280 581280